

AUTORA:
Pau Orts Ros

DIRECTOR:
Dr. Ricardo Forriols

Treball Final de Màster
Tipologia 4
València, juny de 2015

PROTOTIPS MÍNIMS

SERIGRAFIA SOBRE PAPER

*Agair a totes les persones que m'han ajudat
a realitzar aquest treball. El dedique especialment
a la mare, al pare i al meu germà, Vicent, per
la seua confiança i dedicació incondicional; també al
meu tutor, Ricardo Forriols, per confiar en aquest
projecte, pels seus ànims i les paraules justes
als moments que es requerien. Moltes gràcies.*

ÍNDEX

1. ABSTRACT	9
2. INTRODUCCIÓ	13
3. OBJECTIUS	19
4. CONTEXT TEÒRIC I REFERENTS	23
4.1. EL NAIXEMENT DE LA MODERNITAT	26
4.2. KASIMIR MALEVICH I EL SUPREMATISME	27
4.3. CONSTRUCTIVISME RUS	29
4.4. NEOPLASTICISME HOLANDÈS	30
4.5. DE L'ESCOLA DE HÖLZEL A STUTTGART A LA BAUHAUS	31
4.5.1. BAUHAUS	34
4.6. JOSEF ALBERS	35
4.6.1. BLACK MOUNTAIN COLLEGE	36
4.6.2. HOMENATGE AL QUADRAT	37
4.7. ART CONCRET	38
4.8. L'EMIGRACIÓ DE LA BAUHAUS I EL CONSTRUCTIVISME A EUA	40
4.9. ABSTRACCIÓ POST PICTÒRICA	41
4.9.1. COLOR FIELD PAINTING	41
4.9.2. HARD EDGE	42
4.10. MINIMALISME AMERICÀ	43
4.11. EUROPA I AMÈRICA. HISTÒRIA EXPOSITIVA	44
4.12. MOVIMENT ZERO	45
4.13. OP ART	46
4.14. L'APORTACIÓ D'ANGLATERRA CAP A 1960 I A L'ACTUALITAT	47
4.15. BLINKY PALERMO	48
4.16. BMPT	51
4.17. NEO GEO	53
4.18. AUSTRÀLIA, JAPÓ I AMÈRICA DEL SUD	54
4.19. REFERENTS CONTEMPORANIS, S. XXI	55

5. PROJECTE

5.1. DESENVOLUPAMENT CONCEPTUAL	62
5.2. ELEMENTS FORMALS	68
5.2.1. PUNT, LÍNIA I PLA	68
5.2.2. FORMES GEOMÈTRIQUES	70
5.2.3. COLOR	71
5.2.4. RETÍCULA	72
5.3. SERIGRAFIA	
5.3.1. HISTÒRIA DE LA SERIGRAFIA	74
5.3.2. PROCÉS TÈCNIC	76
5.4. FITXES TÈCNIQUES	84

6. CONCLUSIONS	133
-----------------------	------------

7. ÍNDEX DE FIGURES	139
----------------------------	------------

8. BIBLIOGRAFIA	145
------------------------	------------

1. Abstract

ABSTRACT

Prototips mínims és el títol que dona nom a una sèrie de treballs plàstics fruit d'una investigació teòrica-pràctica. La tècnica utilitzada és la serigrafia sobre paper.

L'estudi s'ha centrat en la cerca de la minimització formal mitjançant la reducció del color i la forma. Tot allò que succeeix al suport es separa de les seues implicacions contextuais i simbòliques, i els resultats es converteixen en objectes autònoms amb unes regles i un llenguatge propi.

Els treballs són prototips, ni originals ni productes finals d'un procés artístic; són, al contrari, punts de partida oberts a col·laboracions, deixant de costat el mite de l'obra d'art individualista, única i inimitable.

Paraules clau:

minimalisme, geometria, síntesi, serigrafia, prototip i objectivitat.

13

Prototips Mínims is the title for a series of artworks, the result of a theoretical and practical research. The technique used is silkscreen on paper.

The study has focused on the search for formal minimization by reducing the color and form. Everything that happens in the support is separated from its context and symbolic implications, and the results become autonomous objects with their own language and rules.

The works are prototypes, not original or final products of an artistic process; they are, instead, starting points open to collaborations, leaving aside the myth of the individualistic artwork, unique and inimitable.

Keywords:

minimalism, geometry, synthesis, silkscreen, prototype and objectivity.

2. Introducció

INTRODUCCIÓ

1. Anna Maria Gusch. El arte último del siglo XX, del post-minimalismo a lo multicultural, Alianza Editorial, Madrid 2003. Pàg. 213

Aquest projecte és el Treball Final del Màster en Producció Artística impartit a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València. S'inscriu dintre de la tipologia 4, la qual tracta de la presentació d'una producció artística inèdita acompanyada d'una fonamentació teòrica.

Els objectius principals d'aquest treball són: d'una banda, la materialització d'un projecte artístic inèdit i, d'altra, el posicionament d'un llenguatge pictòric i la ubicació d'aquest en un context teòric determinat mitjançant la investigació conceptual, tècnica i metodològica. A més, utilitzar aquesta investigació per ampliar coneixements, recursos i motivacions per a seguir treballant.

Aquest TFM sorgeix de la necessitat de seguir profunditzant i complementat els coneixements que s'han anat adquirint al llarg de la llicenciatura en Belles Arts i el Màster en Producció Artística, complementant-ho paral·lelament amb altres esdeveniments personals i socioculturals que han succeït durant aquests anys dins i fora de l'àmbit universitari. Aquest aprenentatge m'ha permès construir un llenguatge i un discurs plàstic que es basa en la cerca de la minimització formal, mitjançant la reducció del color i la forma i, conceptualment, la cerca d'un art objectiu i col·laboratiu, deixant de costat l'individualisme i la subjectivitat.

Les serigrafies que es presenten són d'experiments de color i forma, que donen com a resultat uns prototips que no es consideren originals ni productes finals d'un procés artístic sinó, pel contrari, punt de partida per a realitzacions en diversos sectors industrials com el disseny gràfic, producte, tèxtil, etc. i oberts a col·laboracions.

Als papers, les formes geomètriques es distribueixen sobre el pla, interactuant entre elles mitjançant jocs de direccions i localitzacions; destaquen els conceptes de: reducció, síntesi, depuració, austeritat, ordre i repetició. Els estudis de geometria ens donen una gran quantitat de possibilitats i més encara quan afegim el color. Aquests elements es separen de les seues implicacions conceptuals i simbòliques i es converteixen en objectes autònoms amb un llenguatge i unes regles pròpies: *“L'empremta del pinzell n. 50 és la quinta essència del que un pintor pot deixar com a traç (...), traç suficientment anònim per a que l'espectador no reba cap informació sobre la personalitat del pintor. L'acte pictòric no es presenta a cap interpretació. Roman en la pueressa de la seua pròpia realitat.”*¹

El projecte està dividit en dos apartats principals: en primer lloc el context teòric i referents i, en segon lloc, el projecte plàstic.

Comencem amb el context teòric i referents, el qual resulta imprescindible per a situar la investigació. Els moviments, col·lectius, grups i artistes s'han organitzat cronològicament, relacionant-se els uns amb els altres per les seues influències o vinculació d'idees al llarg de la història. S'ha fet un repàs per la història de les tendències minimalistes del s. XX. Des del naixement de l'art no figuratiu en 1910 i el quadrat negre de Kasimir Malevich, passant per la Bauhaus a Alemanya, l'Abstracció Post Pictòrica, el minimalisme i artistes o col·lectius com Blinky Palermo o BMPT, fins a alguns dels referents més contemporanis. Aquestes fonts referencials estan relacionades amb diversos aspectes conceptuals i formals del projecte.

El següent apartat està dedicat al projecte pràctic del TFM. Comença amb el desenvolupament conceptual on, en primer lloc, s'explica l'origen del projecte, motivacions, treballs previs, esdeveniments acadèmics, socioculturals i personals que obriren el pas a la realització d'aquest treball. Seguidament, s'estudien algunes de les característiques del llenguatge pictòric dels treballs i en tercer lloc, s'analitza el concepte de prototip i la vinculació d'aquest amb la tècnica utilitzada, la serigrafia, a causa del seu caràcter múltiple.

A continuació s'analitzen els elements formals que caracteritzen el projecte: retícules, geometria, color, punt, línia i pla. L'estudi d'aquests elements es fa teòricament i principalment mitjançant la pràctica artística, combinant exercicis racionals amb intuïtius.

El següent capítol està dedicat a la serigrafia, ja que la sèrie de treballs que es presenten a continuació han estat realitzats amb aquesta tècnica. Per una banda, s'estudia el context històric de la serigrafia i, per altra, la metodologia i el procés tècnic que s'ha seguit per a la realització dels treballs. El motiu principal pel qual s'ha escollit aquesta tècnica ha estat el caràcter múltiple dels seus resultats i aplicacions, que es fonamenten en la possibilitat d'obtenir imatges reproduïbles i repetibles. A més, els seus resultats plans i uniformes són idonis per als exercicis de forma i de color.

Finalment, es mostren els treballs que componen aquest projecte mitjançant fotografies amb les seues respectives fitxes tècniques.

Completen el TFM algunes notes a mode de conclusions així com la bibliografia utilitzada.

La intenció és crear en l'espectador una experiència sensorial o estètica sobre allò que succeeix al paper a partir dels seus elements objectius, i com aquestos es distribueixen o interactuen sobre el pla. Una manera de veure que s'allunya d'impliacions contextuais i simbolismes, i apropa a l'espectador a altra realitat que s'amaga i que es genera mitjançant una experiència estètica.

3. Objectius

OBJECTIUS

L'objectiu principal d'aquest projecte és la producció d'una sèrie de treballs plàstics inèdits i la reflexió sobre aquests a través d'una investigació teòrica, tècnica, conceptual i metodològica, per tal de poder definir i argumentar què es fa i per què. A més, utilitzar aquesta investigació per ampliar coneixements i recursos per a seguir treballant.

- Desenvolupar un discurs teòric que permeti situar la pràctica artística a un context determinat mitjançant la investigació i búsqueda de referents que s'aproximen a la línia de treball.
- Desenvolupar un discurs plàstic posicionat cap a l'abstracció geomètrica i minimalista mitjançant l'estudi formalista.
- Millorar l'aprenentatge de la tècnica de la serigrafia.
- Iniciar i tancar el cicle d'un treball artístic. Des de la investigació teòrica, formal i tècnica, passant per la reflexió i esbossos, fins a la materialització d'aquest.
- Cercar i compilar bibliografia vinculada a la temàtica escollida per tal de poder consultar i/ o seguir ampliant posteriorment.

4. Context teòric i referents

4. CONTEXT TEÒRIC I REFERENTS

Per tal de situar aquest treball de fi de màster, hem d'ubicar-lo en un context teòric i uns referents que en definisquen els marges. Per això s'ha fet un repàs per la història de les tendències minimalistes del s. XX, en el context dels seus antecedents en l'abstracció i els seus descendents més contemporanis.

Al llarg del procés de realització d'aquest treball s'han anat coneixent i estudiant diversos referents que m'han interessat tant a nivell formal com conceptual amb relació a la meua pràctica artística, i que m'han permès completar i ampliar coneixements teòrics i pràctics. D'una banda, a nivell formal, m'he centrat en un context teòric vinculat amb un llenguatge minimalista, caracteritzat per la reducció del color i la forma. I d'altra banda, conceptualment, m'he interessat per artistes o moviments caracteritzats per la cerca d'un art universal i objectiu vinculat amb el poble i la indústria, en contra d'un art individualista, subjectiu i simbòlic.

Per situar tots aquests artistes, col·lectius, moviments i grups, s'han organitzat cronològicament, relacionant-se els uns amb els altres per les seues influències i interrelacions d'idees o projectes al llarg de la història.

Començarem amb el **naixement de l'art no figuratiu** l'any 1910 i el *quadrat negre* de **Kazimir Malevich**, clau en aquesta investigació. A continuació ens situarem a Alemanya, a la **Bauhaus**, amb la seua revolucionària pedagogia artística, que vincularem amb el seu professor i artista **Josef Albers** i les seues sèries *Homenatge al quadrat*. Tot seguit, parlarem de l'**art concret** i de com els seus membres buscaren alliberar l'art de qualsevol associació simbòlica amb la realitat. A continuació analitzarem el **diàleg entre Europa i Amèrica** degut, entre altres coses, al tancament forçós de la Bauhaus l'any 1933 per part dels nazis i la conseqüent emigració de molts artistes i professors als EUA. Una vegada situats als EUA, parlarem de l'**abstracció postpictòrica** i les dues tendències que comprèn: el **color-field painting** i el **hard edge**, les quals obriran el pas al **minimalisme**, entès com a una reacció davant la subjectivitat i situat en una línia de treball formalista. A continuació parlarem de diferents estils i moviments que, com en el cas del **moviment Zero**, fundat a Düsseldorf el 1957, tractaren de reprendre idees artístiques vinculades al **suprematisme** o el **constructivisme**. Tot seguit, parlarem d'artistes com ara **Blinky Palermo** o el col·lectiu **BMPT** i, per concloure, analitzarem alguns dels **referents més contemporanis**.

4.1. EL NAIXEMENT DE LA MODERNITAT

La història és complexa i variada, la geografia ampla i hi són presents una gran quantitat d'artistes, moviments, grups i escoles, amb les seues interrelacions, antecedents i influències mútues d'idees i projectes.

Per tal de situar-se en el context històric artístic podem utilitzar el diagrama de Barr² sobre l'evolució dels estils entre 1890 i 1936 que figura en la contraportada del catàleg de l'exposició *Cubism and Abstract Art* que Barr va organitzar al MoMA en 1936.

Als llibres d'història de l'art del segle XX es sol datar el naixement de l'art no figuratiu en l'any 1910, amb la primera aquarel·la abstracta de Kandinsky, però realment ell no va ser capdavanter. El pas a l'art no figuratiu està lligat al nom d'Adolf Hölzel, a qui Kandinsky coneixia.

Adolf Richard Hölzel (13 de maig de 1853, Olomouc – 17 d'octubre de 1934, Stuttgart) es va formar com a tipògraf mentre rebia classes privades de dibuix i en 1871 va començar els seus estudis de pintura a l'acadèmia de Belles Arts de Viena, que va continuar en l'acadèmia de Belles Arts de Múnic. Hölzel estava influenciat pel modernisme, encara que per l'any 1905 havia combinat el joc de la línia i l'ornament pla amb les impressions de la natura i ho havia condensat en formes de color quasi abstractes. En 1905, quatre anys abans que Wassily Kandinsky ho fera, va dibuixar la seua primera obra abstracta: *composició en roig*.

Hölzel impartia sessions de pintura, teoria del color i composició; la seua innovadora metodologia didàctica el va fer molt popular entre els artistes d'Alemanya i l'estranger.



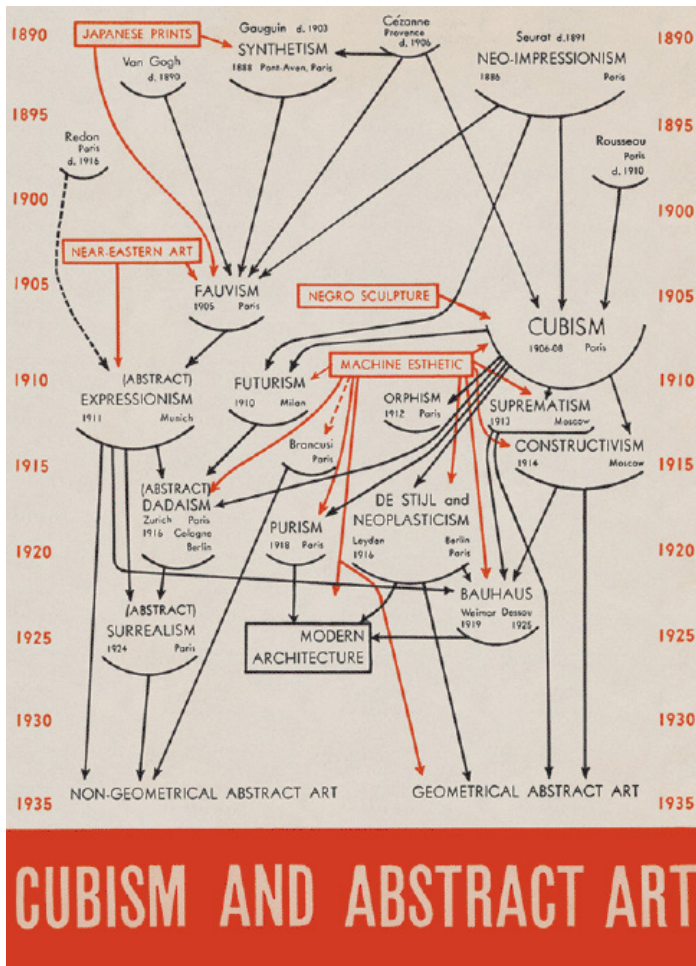


Fig 2. Diagrama de Barr. MoMA, 1936

4.2. KASIMIR MALEVICH I EL SUPREMAISME

Quan desaparega el costum i la consciència de vore en la pintura xicotets retalls de la natura, de Madones i Venus impúdiques, serem capaços de vore solament l'obra pictòrica.

Kasimir Malevich

Kasmir Malevich va néixer a Kiev, Polònia (1878-1935). Va passar a la història de l'art com a l'iniciador del suprematisme a Rússia, entre 1915 i 1916. El suprematisme tenia un objectiu molt clar: donar supremacia als medis bàsics de l'art, el color i la forma, sobre la mera representació de fenòmens de l'art visible. Malevich parlava de la "supremacia de la sensació pura", la qual revela la tendència romàntica del seu pensament i art, i exclou poder considerar els seus quadres com el resultat de processos solament intel·lectuals. Encara que Malevich estava fascinat per la bellesa de les formes matemàtiques, desitjava dotar-les d'una emoció apassionada, d'un sentiment al qual ell va anomenar "la solemnitat de l'univers". L'extensió dels fons dels seus quadres, les vibrants

textures que pareixen continuar cap a l'infinit i els concisos signes visuals que floten davant d'elles tenen relació amb l'amplitud de la sensibilitat de Malevich.

La passió i la precisió científica es combinen a la seua obra amb una invocació extàtica de la "futura Nova Era"; l'artista va admetre que aquest objectiu podia plantejar-se, però que mai podria assolir-se. La importància de la seua pintura revolucionària en el viatge, en el procés de desplaçar-se cap a l'infinit, cap a eixa zona de la perfecció no-objectiva en la que les oposicions entre l'home i la natura, entre la ment i la matèria serien superades.

Malevich va ser el primer qui va intentar aconseguir una pintura absoluta, alliberada de qualsevol referència objectiva; aspirava a una nova realitat del color, entesa com una creació pictòrica no objectiva.

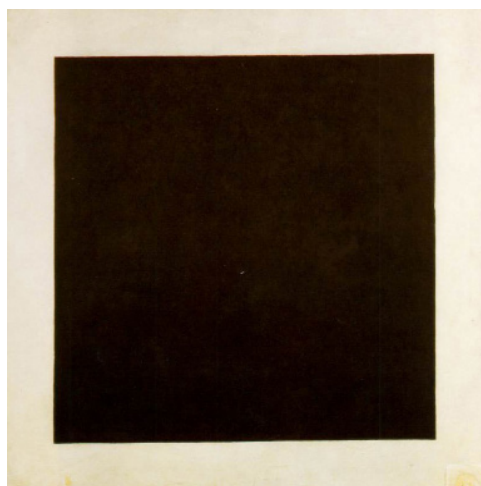
Va ser en 1913 quan va pintar el seu famós *Quadrat negre*, exposat per primera vegada en 1915. Aquest quadre que va portar la pintura al límit del res, va alcançar la seua culminació en 1917 amb el *quadrat blanc*. Aquestes manifestacions varen influir profundament a pintors moderns com Clyford Still, Robert Ryman, Piero Manzoni, Yves Klein, etc. Els triangles, rectangles, creus i trapezis de Malevich són signes màgics i dinàmics que estan suspesos en espais aparentment infinits.

El quadrat no és una forma subconscient. És la creació de la raó intuïtiva. El rostre del nou art. El quadrat és una forma vivent i règia. És el primer pas cap a la creació pura en l'art. Abans d'ell hi havia ingènues còpies de la natura.

Kasimir Malevich

Fig 3. (esquerra)
Kasimir Malevich.
Black Square, 1915,
oli sobre llenç,
153,6x151,5cm

Fig 4. (dreta)
Kasimir Malevich.
Supremus, 1916-1917



4.3. CONSTRUCTIVISME RUS

El constructivisme Rus va ser un moviment artístic i arquitectònic que va sorgir a Rússia en 1914 i es va fer especialment present després de la Revolució d'Octubre del 1917. El terme *construction art* (art de construcció) va ser utilitzat per primera vegada de manera despectiva per Kasimir Malevich per a descriure el treball d'Alexander Rodchenko en 1917.

El constructivisme no pretenia ser un estil artístic sinó l'expressió del marxisme. Defensava un art al servei de la revolució i del poble, reivindicava l'eliminació de la distinció entre les arts i buscava una estètica que fos el reflex de l'època de la mecanització. La pintura i l'escultura esdevenen una mateixa construcció i no una representació, fent servir els materials i els procediments propis de l'arquitectura; accepta tota mena de nous materials i tècniques industrials.

Algunes de les característiques fonamentals del constructivisme són: relació amb la producció industrial; ús de les matemàtiques; ús de les formes geomètriques, lineals i planes; disseny de cartelleria, moda i tipografia; obres relacionades amb la indústria i la tècnica, i rebuig de l'art burgès.

L'obra canònica del constructivisme va ser la proposta de Vladimir Tatlin per al *Monument a la III Internacional*, 1919, que combinava una estètica de màquina amb components dinàmics que celebraven la tecnologia, com els reflectors i les pantalles de projecció.

31

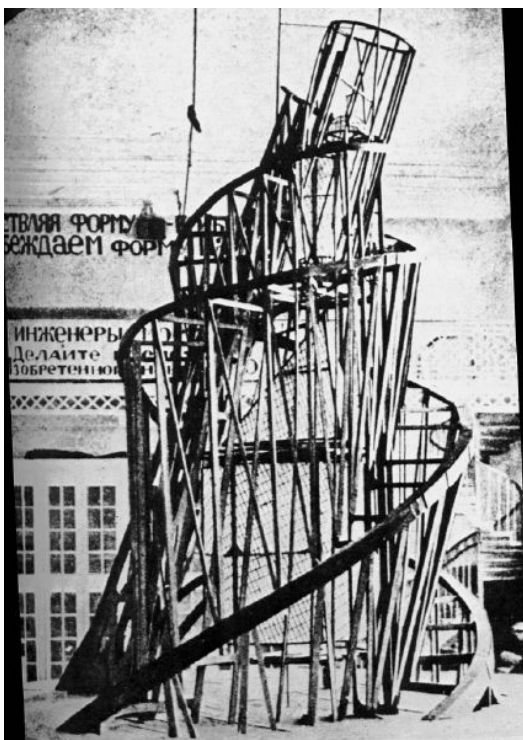


Fig 5. Tatlin.
Monument a la III
Internacional, 1919

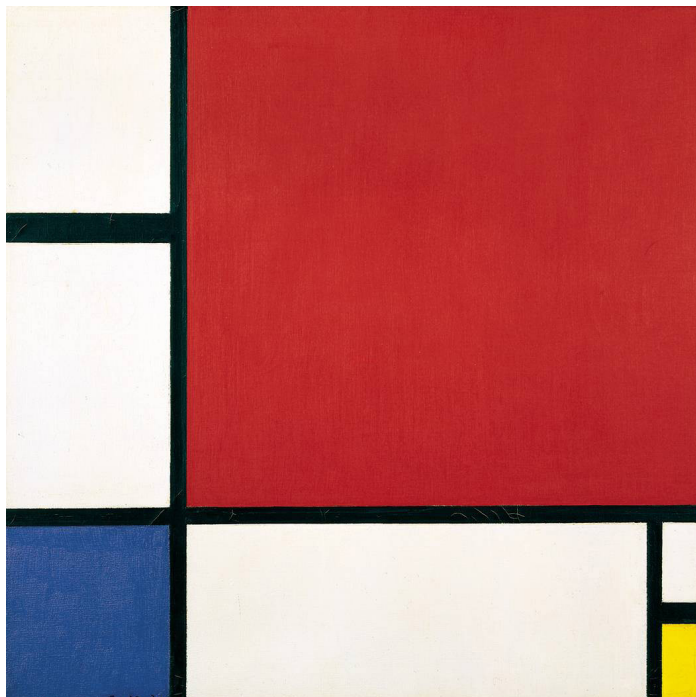
El suprematisme rus i el seu successor, el constructivisme rus tenien l'ambició en un intent de canviar el món i crear un art funcional i normatiu. Tots els artistes implicats, exceptuant a Kasimir Malevich, rebutjaren els conceptes tradicionals de les belles arts com a suficients per ells mateixos. Aquests moviments imaginaren un art universal i col·lectiu per a tots, un art allunyat de l'individualisme i la subjectivitat; tenien una tendència cap allò infinit i absolut, el suprematisme exhibia una inclinació més mística i el constructivisme una més bé futuro lògica i tecnològica.

4.4. NEOPLASTICISME HOLANDÉS

El neoplasticisme és un moviment artístic iniciat a Holanda en 1917 per Piet Mondrian. També ha estat anomenat constructivisme holandés pel seu paral·lelisme amb el constructivisme soviètic. Per a Piet Mondrian l'eliminació d'allò real i visible no va ser solament una exigència estètica, sinó també un principi filosòfic. De Stijl (l'estil) es va disposar a crear un art pur compost d'elements purs; el seu ordre, creat per l'home, es contraposaria a la salvatge proliferació de la natura i les formes corbes, tortes o trencades de les formes naturals. Els protagonistes de De Stijl, a part de Mondrian, varen ser Theo van Doesburg, que en 1917 va fundar el periòdic De Stijl i així va donar nom al moviment, Bart Van der Leek, Vilmos Huszar, Georges Vantongerloo, etc. Allò que la majoria d'aquests artistes tenien en comú era una educació calvinista, eren hòmens disciplinats amb tendències a l'ascetisme tant a la seua vida com al seu art.

La vanitat personal era desconeguda per als artistes de De Stijl; perseguien el seu anonimat. La seua actitud va ser socialista fins al punt d'imaginar un art col·lectiu per a tots. Sols un art així pareixia capaç de defensar l'harmonia universal front a l'individualisme. En canvi, els artistes Holandesos no es veren compromesos en la lluita de classes: *"L'art tal com l'entenem, no és proletari ni burgès. Tampoc es troba determinat per les condicions socials, però sí desenvolupa poders que a la seua vegada determinen la cultura en el seu conjunt."*³

Els artistes de De Stijl veren les seues teories confirmades per la perfecció de la màquina, per la tendència creixent de l'home modern a viure en grups i col·lectius (partits polítics, associacions, sindicats, etc.), i per l'anonimat del modern procés laboral e industrial. La pintura imitativa i naturalista, als seus ulls, havia estat convertida en absurda per la fotografia.



4. MAXImin, TENDENCIAS DE MÁXIMA MINIMIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Fundación Juan March, Madrid, febrero – mayo 2008. Fundación Juan March, Daimler Art Collection, Madrid, 2008. Pàg. 26

Fig 6. Piet Mondrian. Composició amb blau i roig, 1929, oli sobre tela, 40,3x32,1 cm

4.5. DE L'ESCOLA DE HÖLZEL A STUTTGART A LA BAUHAUS

Els experiments pictòrics que Hölzel va fer amb l'abstracció i l'anàlisi teòric de les imatges, varen donar peu a un camí cap a la modernitat que portaria des de la classe de Hölzel a Stuttgart fins a la Bauhaus de Weimar, l'art concret i constructiu, fins a les formes pictòriques reduccionistes dels anys quaranta i cinquanta.

Amb la incorporació de Hölzel com a professor en 1906, es va crear a Stuttgart un clima lliberal i receptiu a teories i experiments. Hölzel va treballar en una reforma que incloïa, per exemple, la unió de l'acadèmia i l'escola d'arts i oficis, projectes que anticiparien idees fonamentals de la Bauhaus a Weimar.

*“Art i poble han de formar una unitat! L'art ja no ha de ser de deleit de pocs, sinó felicitat i vida de la massa”*⁴, proclama Walter Gropius en 1919 amb el manifest redactat per ell amb motiu de la fundació de la Bauhaus a Weimar. Són principalment els deixebles de Hölzel els que difonen, des de Weimar i més tard des de Dessau i Berlin, aquest esperit revolucionari que preval al llarg del s. XX.

Els quatre camins principals cap a l'abstracció varen ser Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Kerkovius i Camille Graeser. Els quatre deixebles de Hölzel i vinculats a la Bauhaus.

Johannes Itten va néixer en Oberland de Berna en 1888, va estudiar amb Hölzel entre 1913 i 1916, i és considerat com el seu assistent no oficial. En 1919 es trasllada a Viena, on coneix a Walter Gropius

(fundador de la Bauhaus), que el crida com a professor a Weimar en 1919. Itten estudia intensament la doctrina de Hölzel i elabora a partir d'aquesta el *Vorkurs* de la Bauhaus (curs preliminar), que seria obligatori per a tots els alumnes de la Bauhaus i revolucionaria, en molts sentits, els mètodes de l'ensenyament artístic.

Oskar Schlemmer, nascut a Stuttgart en 1888, va ser un pintor, escultor i dissenyador alemany. Va entrar com alumne de màster a la classe de Hölzel en 1912. En 1914 li encarreguen una pintura mural per a l'exposició Werkbund a Colònia, on Walter Gropius es fixaria en ell per primera vegada. Schlemmer adopta de Hölzel sobretot la unió entre l'objectivitat de les lleis pictòriques i la sensibilitat subjectiva. Després de la seua entrada com a professor a la Bauhaus en 1920, Schlemmer segueix elaborant la doctrina de Hölzel sobre el vincle de la persona i l'espai al quadre, recorrent a composicions espacials geomètricament reduïdes en les que l'home, com a figura artística, actua lliurement segons les seues pròpies lleis. La seua obra més famosa és *Triadisches Ballett* de 1922 en la que els actors apareixen disfressats de formes geomètriques.

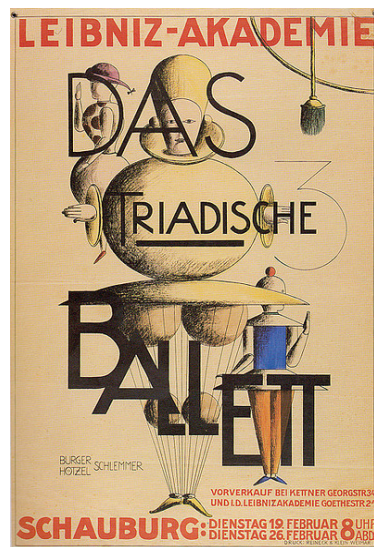


Fig 7. Oskar Schlemmer.
Cartell Triadisches Ballett,
1922

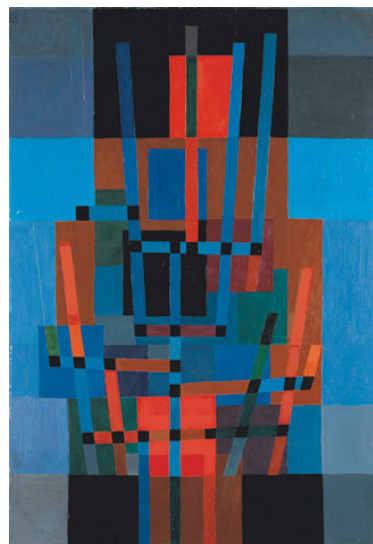


Fig 8. Johannes Itten.
Barres i Superfícies,
1955, 100x72cm

Un tercer pont entre Hölzel i la Bauhaus es dona amb la figura d'**Ida Kerkovius**; nascuda en l'any 1879. Ja en l'any 1903, a Dessau, treballa com a alumna amb Hölzel i en 1910 entra al seu curs de màster a Stuttgart. En 1913, a Stuttgart, Johannes Itten es converteix, per una curta temporada, en alumne seu. A la seua vegada, set anys més tard, Kerkovius segueix el curs preparatori a la Bauhaus. Al mateix temps, participa en les classes de pintura de Klee i Kandisky, així com al departament de teixits. Kerkovius conservarà l'estreta amistat amb Hölzel fins la mort d'aquest, de la mateixa manera que, al llarg de tota la seua vida, la seua obra es nodrirà del seu mestre i amic.

Camille Graeser, que va pertànyer al nucli dels "Concrets de Zurich", va definir el seu programa artístic en 1944 de la següent manera: *"Concret significa crear i formar de manera estrictament lògica obres d'art que segueixen les seues pròpies lleis. Concret és apagar tot allò inconscient. Concret vol dir puresa, llei i ordre"* ⁵. La rigidesa programàtica de Graeser es basa en els estudis combinats d'arquitectura d'interiors, arts gràfiques i disseny de productes a Stuttgart, als que va seguir, entre 1918 i 1919, un any de formació artística amb Adolf Hölzel.



35

Fig 9. Ida Kerkovius.
Tèxtil, 1923

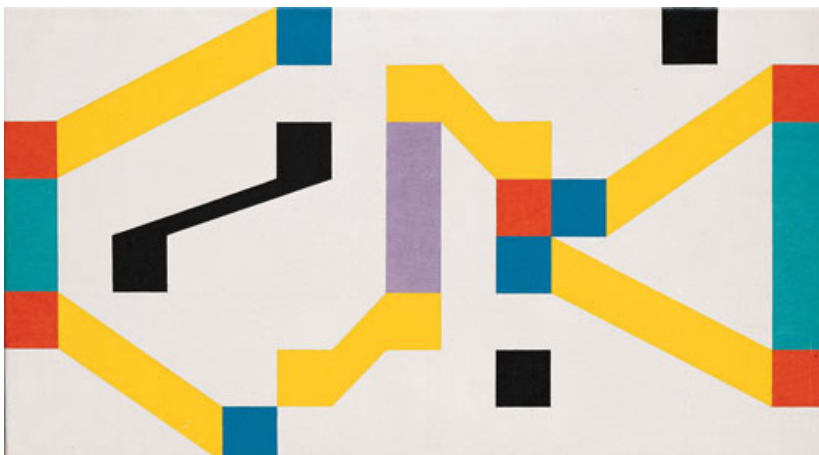


Fig 10. Camille Graeser.
Construcció armònica,
1947-1951, 40x75cm

4.5.1. Bauhaus

El nom Bauhaus deriva de les paraules en alemany *Bau*, construcció i *Haus*, casa. Va ser una revolucionària escola d'arquitectura, disseny i art creada per l'arquitecte Walter Gropius a Weimar, Alemanya. L'escola es va tancar en 1933 baix la pressió dels nacionalsocialistes; La història de la Bauhaus comença i acaba amb la història de la república de Weimar. Va tenir seu a tres ciutats: Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) i Berlín (1932-1934), i va estar organitzada per tres directors: Walter Gropius (1919-1927), Hannes Meyer (1927-1930) i Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933). Hem de ressaltar els següents artistes com a principals figures de la Bauhaus: Josef Albers, Walter Gropius, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy i Oskar Schlemmer.

En aquest curt període de temps de 14 anys no sols s'elaboren les bases d'allò que hui en dia coneguem per disseny, sinó que en aquesta escola d'art es desenvolupen i apliquen un nou tipus de concepcions pedagògiques que, després de més de 80 anys, conserven encara actualitat en alguns aspectes i que varen conduir a un academicisme nou. Per això, no es pot negar el fet que la Bauhaus va constituir en el seu temps la contribució més important a l'educació estètica.

La Bauhaus constitueix el punt central de diferents corrents, aparentment contraries entre si, que aconseguiren mantenir-se en equilibri gràcies a les imminents qualitats d'organització i coordinació del seu fundador i director durant molts anys: Walter Gropius. En una primera fase es conjuguen en eixe equilibri



Fig 11. Edifici de la Bauhaus a Dessau, 1926

el pensament artístic de l'expressionisme tardà i l'ideal artesanal de l'Edat Mitjana; en una fase posterior predominen les imatges del constructivisme i el programa d'una creació de la forma que, tenint presents les exigències i les possibilitats de la tècnica i la indústria moderna, aspirava a l'objectivisme i a la funcionalitat.

Les propostes i declaracions d'intencions dels membres de la Bauhaus participaven de la idea d'una necessària reforma de les ensenyances artístiques com a base per a una següent transformació de la societat burgesa de l'època, d'acord amb el pensament socialista del seu fundador: *“Arquitectes, escultors, pintors; tots hem de tornar a l'artesanía, l'art com a professió no existeix. No hi ha una diferència real entre artista i artesà. El treball de l'artista és una funció intensificada del treball de l'artesà”* ⁶.

Definitivament, la Bauhaus no ha mort; viu i creix amb aquells qui la creen, tant els professors com els alumnes; viu a través dels seus dissenys, els seus llibres, els seus mètodes, els seus principis i la seua filosofia de l'art i l'educació.

STUNDEN PLAN FÜR VORLEHRE						
VORMITTAG						
	MONTAG	DIENSTAG	MITWOCH	DONNERSTAG	FREITAG	SAMSTAG
8-9			WERKARBEIT ALBERS			
9-10						
10-11	GESTALTUNGS STUDIEN					GESTALTUNGS STUDIEN
11-12	MOHOLY					MOHOLY
12-1	REITHAUS					REITHAUS
		GESTALTUNGSLEHRE FORM-KLEE-AKTSAL	REITHAUS		GESTALTUNGSLEHRE FARBE-KANDINSKY	
2-3			WERKZEICHNEN GROPIUS-LANGE-MEYER RAUM 39			
3-4						
4-5	WISSENSCHAFTL. FÄCHER-MATH- PHYS-AKTSAL	ZEICHNEN KLEE RAUM 39	<i>Mathe. Vorlesung v. L. 6-8 Uhr</i> Raum 39	<i>Geometrie Vorlesung v. L. 6-8 Uhr</i> Raum 39	ANALYTISCH ZEICHNEN- KANDINSKY RAUM 39	
5-6						VERSCHIEDENE VORTRÄGE.
6-7						
7-8		ABENDAKT-KLEE OBLIGATORISCH FÜR VORKURS			ABENDAKT	
8-9						

AN DEN GELB UMRANDETEN UNTERRICHTSSTUNDEN KÖNNEN ALLE
GESELLEN UND LEHRLINGE TEILNEHMEN.

37

Fig 12. Horari del curs preparatori en el semestre d'estiu de 1924. El pla registra l'aprenentatge de taller amb Albers i Moholy-Nagy com a les parts més extenses del curs preparatori, mentre que els cursos de Klee i Kandinsky sols inclouen tres hores setmanals. El curs preparatori inclou també dibuix de nu, matemàtiques, física, conferències i, temporalment, dibuix tècnic com a preliminar per a la formació arquitectònica.

4.6. JOSEF ALBERS

Josef Albers va néixer a Bottrop, Westfàlia (1888-1976). Des de 1901 a 1905 va estudiar magisteri i va exercir de professor de primària. Posteriorment, en 1913 va començar a estudiar art, en 1920 va entrar a la Bauhaus de Weimar fins que en 1923 va entrar a ensenyar al departament de disseny i, en 1925, va ser ascendit a professor.

Va ser el tercer professor llegendari de la Bauhaus junt amb Schlemmer i Itten, i està unit a la història de l'art abstracte alemany tant per l'ensenyança com per les seues obres. Després de l'entrada a la Bauhaus de Weimar, Albers es converteix en un artista abstracte: realitza obres en vidre a partir d'objectes trobats, elabora mobles funcionals a base de planxes geomètriques de fusta o vidre, crea tipografies i elabora objectes de metall per a l'ús quotidià. Albers experimenta amb tots els mitjans artístics i arriba a ser, entre 1920 i el tancament forçat de la Bauhaus el professor més influent de la institució i el que més temps va treballar allí.



Fig 13. Josef Albers al seu taller a Dessau, assegut al nou model de silló de tubs d'acer de Marcel Breuer. A la paret penja un quadre en vidre realitzat per ell mateix en 1927

4.6.1. Black Mountain College, EUA

Amb la clausura de la Bauhaus baix la pressió nazi en 1933, Albers va emigrar a Estats Units i es va incorporar com a docent al Black Mountain College.

El Black Mountain College va ser una escola fundada en 1933 per John Andrew Rice prop d'Asheville (Carolina del Nord). L'escola utilitzava un nou sistema pedagògic als Estats Units, en el qual l'estudi de l'art era el nucli de l'educació. Malgrat la fama que va assolir durant la seua existència, l'escola va ser tancada després de 24 anys, en 1957.

El BMC es va crear en un moment molt crític de la història americana i internacional (Segona Guerra Mundial, Nazisme,

Gran Depressió, etc.), per això estava situada en una àrea rural relativament aïllada i tenia un baix pressupost. L'escola inculcava un esperit col·laboratiu i informal; durant la seva existència va atreure alumnes i professors molt importants. Cal destacar a: Josef Albers, John Cage, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Ray Johnson, Susan Weil, Donald Judd i Merce Cunningham, entre d'altres. Va ser al Black Mountain College on Merce Cunningham va formar la seua primera companyia de ball o on John Cage va posar en escena el seu primer Happening.



Fig 14. Josef Albers fent classe als seus alumnes al BMC

4.6.2. Homenatge al quadrat

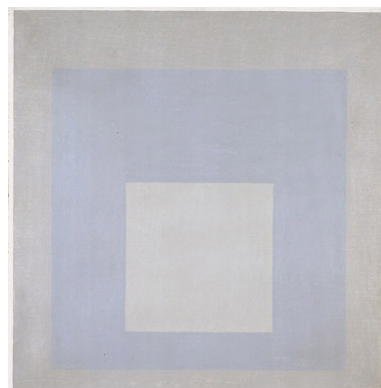
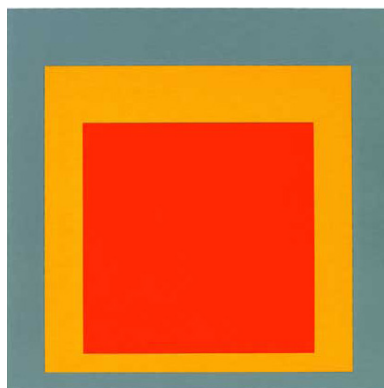
Albers és principalment recordat com a pintor abstracte, però també va ser dissenyador, fotògraf i poeta. Va publicar llibres i articles sobre teoria de la forma i el color, així com va realitzar diverses pintures en aquest sentit. Albers estava molt interessat en la psicologia de la Gestalt; açò el va portar a una exploració dels efectes de la il·lusió òptica i més tard es va sentir atret per la manera que els colors tenen d'afectar-se els uns als altres. Les seues obres més conegudes són les sèries *Homenatge al quadrat*, on explora les interaccions cromàtiques de diferents colors ordenats concèntricament al llenç. Comença en 1949, als 62 anys, de les que fins a la seua mort en 1979 fa milers de variacions. A partir d'aquests estudis i experiments de forma i color va escriure *La interacció del color*, un llibre molt influent, encara hui en dia, en l'educació artística.

El seu treball és una transició entre l'art europeu tradicional i l'art nord-americà; incorpora influències europees constructivistes, el

moviment Bauhaus i la seua intensitat i formats d'escala menuda són típics europeu. Per altra banda, també es va influenciar i va ser influència per als artistes americans de la dècada dels 1950 i 1960.

Fig 15. (esquerra)
Josef Albers. Estudi per a Homenatge al quadrat, 1955, 81x81cm

Fig 16. (dreta)
Josef Albers. Estudi per a Homenatge al quadrat, 1965, 81x81cm



4.7. ART CONCRET

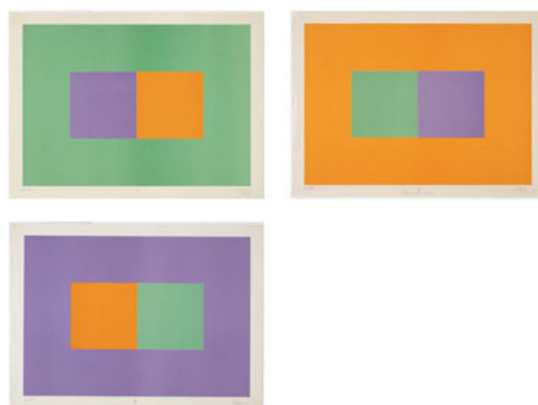
L'art concret, o concretisme, es desenvolupa en 1930 a partir de l'obra de De Stijl, els futuristes i Kandinsky, en torn al pintor suís Max Bill (1908-1994). Va ser Max Bill, alumne de la Bauhaus de 1927 a 1929, qui va crear una xarxa europea de relacions respecte les avantguardes artístiques.

El terme art concret va ser anomenat per primera vegada per Theo van Doesburg al seu *Manifest de l'art concret* de 1930, publicat en el primer i últim número de la revista *Art Concret*, editada a París.

Per als concretistes, l'art és universal, els elements pictòrics, amb independència del seu contingut narratiu o il·lustratiu, han de referir-se sols a sí mateixos, han de ser senzills, exactes i controlables. Aquesta forma d'abstracció ha d'alliberar-se de qualsevol associació simbòlica amb la realitat, argumentant que les línies i els colors són concrets per ells mateixos. Predomina la forma sobre el color, s'utilitzen colors plans i majoritàriament elements geomètrics senzills (cercles, triangles i quadrats).

Fig 17. (esquerra)
Max Bill. 1935-1938, 31,5x30,4cm

Fig 18. (dreta)
Max Bill. Trilogia, 1957, 67,5x93,5cm c/u



ART CONCRET

GRUPE ET REVUE FONDÉS EN 1930 A PARIS

PREMIÈRE ANNÉE - NUMÉRO D'INTRODUCTION - AVRIL MIL NEUF CENT TRENTE

BASE DE LA PEINTURE CONCRÈTE

Nous disons :

- 1° L'art est universel.
- 2° L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité.
Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.
- 3° Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même » en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».
- 4° La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.
- 5° La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste.
- 6° Effort pour la clarté absolue.

Carlsund, Doesbourg, Hélion, Tutundjian, Wantz.

Fig 20. Manifest Art Concret, París, 1930

Art Concret. grup i revista fondades en 1930 a París

Primer any- número d'introducció- abril 1930

Base de la pintura concreta.

Nosaltres diguem:

1. L'art és universal
2. L'obra d'art deu estar completament concebuda i formada per l'esperit abans de la seua execució. No deu rebre cap dada formal de la natura, ni de la sensualitat, ni de la sentimentalitat. Volem excloure el lirisme, el dramatisme, el simbolisme, etc.
3. El quadre deu estar completament construït amb elements purament plàstics, és a dir, plans i colors. Un element pictòric no té altre significat que ell mateix en conseqüència el quadre no té altra significació que "ell mateix".
4. La construcció del quadre, així com els seus elements, deu ser simple i controlable visualment.
5. La tècnica deu ser mecànica, és a dir, exacta, anti-impressionista.
6. Esforç per la claredat absoluta.

Carlsund, Doesburg, Hélion, Tutundjian, Wanz.

4.8. L'EMIGRACIÓ DE LA BAUHAUS I EL CONSTRUCTIVISME A EUA

Pot ser que no fora fins després de la gran exposició de la Bauhaus en 1923 quan començaren a arribar a Nord-amèrica les notícies sobre l'existència d'un nou tipus d'escola d'art a Alemanya, en la que pintors expressionistes com Kandinsky estaven unint-se amb artesans o dissenyadors industrials baix la direcció global de l'arquitecte Gropius.

Frank Stella, un dels principals representants de l'art minimalista juntament amb Judd a EUA, no posa en dubte la seua relació amb l'abstracció geomètrica, però ressalta també la seua distància respecte als seus precursors *“encara que utilitzaven tots eixos esquemes fonamentals, això no té res a veure amb els meus quadres. Tota la pintura geomètrica europea –els successors, per dir-ho així de Max Bill- em sembla, en si, una curiositat bastant desconsoladora.”*⁷ De manera pareguda, Barnett Newman sostenia en 1964 l'emancipació de l'art jove americà del *“pes contraproduent dels records, les associacions, la nostàlgia, la llegenda i el mite... que han sigut les invencions de l'art europeu”*⁸. Mols intèrprets posteriors adoptaren les tesi de Judd, Stella i Newman.

En canvi, escrits teòrics del mateix període d'artistes com Judd, Andre, LeWitt o Morris, diuen coses completament distintes: elogien als artistes europeus i russos de la modernitat clàssica. Els minimalistes americans descobreixen una proximitat amb artistes europeus com Yves Klein i Enrico Castellani, Vasarely i Vantongerloo.



Fig 20. New Bauhaus a la South Prairie Avenue, Chicago. Fotografia de Lazlo Moholy-Nagy, 1938

4.9. ABSTRACCIÓ POST PICTÒRICA

9. ROSE, Barbara. Readings in American Art. 1900-1975. HWR. Holt, Rinehart and Winston. USA Praeger, 1975

L'abstracció post pictòrica ,en anglès "Post-Painterly Abstraction", és una expressió creada pel crític d'art Clement Greenberg per al títol d'una exposició que va comissariar en el museu d'art del Comtat de Los Angeles en 1964, i que posteriorment es va presentar en el Centre d'art Walker i la Galeria d'art d'Ontario a Toronto. Greenberg havia percebut que hi havia un nou moviment en la pintura que derivava de l'expressionisme abstracte dels anys quaranta i cinquanta, però més clares i lleugeres, en oposició a les superfícies pictòriques denses d'aquell estil.

A l'exposició hi havia artistes com Walter Darby Bannard, Jack Bush, Gene Davis, Thomas Downing, Friedel Dzubas, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Al Held, Ellsworth Kelly, Nicholas Krushenick, Alexander Liberman, Morris Louis, Howard Mehring, Kenneth Noland, Jules Olitski i Frank Stella.

L'origen d'aquest nou moviment pictòric es basava en els estudis sobre la psicologia de les formes i el color que va realitzar la Bauhaus i que Albers va difondre pels EUA. D'aquesta manera va néixer una pintura que va substituir l'expressionisme abstracte dels anys quaranta i cinquanta.

La pintura no porta darrere cap missatge místic o simbòlic, sinó que existeix per ella mateixa: teles de grans dimensions que empen únicament el color, de forma absoluta: "*(...) en el procés de l'autodefinició, una forma artística tendirà a l'eliminació de tots els elements que no estiguen d'acord amb la seua natura essencial. Segons aquest argument, l'art visual es desfarà de tot significat extra visual, ja siga literari o simbòlic, i la pintura rebutjarà tot allò que no es pictòric.*"⁹

L'abstracció post pictòrica continuava des de la Color-field painting fins a la pintura Hard Edge.

4.9.1. Color-field painting

La Color-field painting és un estil de pintura abstracta que va emergir a la ciutat de Nova York entre els anys 1940 i 1950. Aquest estil es va inspirar en el modernisme europeu i es troba estretament relacionat amb l'expressionisme abstracte. La Color-field painting es caracteritza, principalment, pels amplis camps de color llisos i sòlids, estenent-se o tenyint-se al llenç, creant superfícies uniformes. Aquest moviment atorga menor èmfasi a la pinzellada i a l'acció, a favor de la consistència de la forma i del procés.

El color es alliberat el context objectiu i es converteix en subjecte en si mateix.

Mark Rothko va ser el primer dels artistes al que Greenberg es va referir com a membre del moviment Color-field, encara que el mateix Rothko es va negar a adherir-se a cap corrent; per a Rothko el color era un instrument. Altre artista que es relaciona tant a l'expressionisme abstracte com al Color-field és Robert Motherwell, les seues *Open series* de finals dels anys seixanta, setanta i vuitanta el posicionen firmememnt dintre d'aquest moviment. Barnett Newman és altre artista considerat com una de les majors figures en l'expressionisme abstracte i, també, en el Color-field; els treballs de Newman es caracteritzen per les àrees pures i planes de color, separades per fines línies verticals o "zips", com ell solia anomenar-les. Aquest estil es veu clarament a *Vir heroicus sublimis*, present a la col·lecció del MoMA.

Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell, Ad Reinhardt i Arshile Gorky (en les seues últimes obres) es troben entre els pintors prominents de l'expressionisme abstracte que Greenberg va identificar com a connectats a la pintura Color-field entre 1950 i 1960.

44

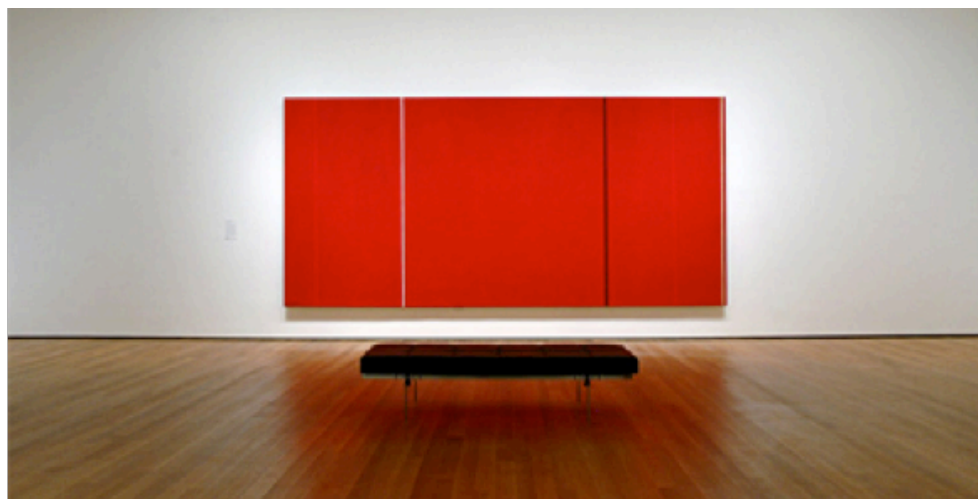


Fig 21. Barnett Newman.
Vir eroicus sublimis, MoMA

4.9.2. Hard Edge

El Hard Edge (literalment Bora Dura) va ser un moviment pictòric de la pintura abstracta. El terme va ser utilitzat per l'escriptor, comissari i crític d'art del *Los Angeles Times*, Jules Langsneren, 1959, per a descriure el treball de pintors de Califòrnia, els quals adoptaren una aplicació impersonal de la pintura i tractaren les àrees de color amb una particular nitidesa i claredat, en reacció a les formes més pictòriques o gestuals de l'expressionisme abstracte.

Aquest estil tenia les seues arrels en l'art europeu de les dècades de 1920 i 1930; el diàleg de l'art abstracte americà amb les tradicions europees es manifesta als Estats Units principalment en l'admiració unànime que els pintors joves dels anys cinquanta i els artistes propers al minimalisme varen sentir per l'art d'avantguarda rus. Un impuls decisiu varen ser les obres de Malevich, Rodchenko, Lissitzky que Alfred H. Barr, director del MoMA, va comprar en Europa en 1928 per al museu.

El Hard Edge es caracteritza per les transicions abruptes entre les àrees de color, que generalment són d'un sol color invariable, aquestes franges solen estar dividides per unes bores nítides i delimitades. Algunes línies directrius del hard edge, com la formació geomètrica dels camps i les seqüències de color, l'economia formal, la perfecció a l'hora d'aplicar el color i l'accentuada objectivitat dels quadres, prepararen el camí per al minimalisme.

Podem anomenar a Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, William T. Williams o Sam Gilliam com alguns dels artistes més importants del Hard Edge.



Fig 22. Kenneth Noland.
Twin Planes, 1969

45

4.10. MINIMALISME AMERICÀ

El minimalisme va ser la tendència escultòrica predominat a Estats Units des de meitat de la dècada dels seixanta fins a finals d'aquesta, una tendència que per a alguns crítics com Barbara Rose havia d'entendre's com una reacció a la subjectivitat i els continguts emocionals, i situar-se en la línia del treball valorador del color, la composició i l'escala.

El principi de l'economia dels medis derivat de l'equació proposada per Mies van der Rohe: "less is more"¹⁰ (menys és més), així com la de Carl André: "una major autonomia de medis pressuposa un fi més elevat"¹¹ i concretat en la voluntat d'aconseguir un màxim ordre amb els mínims elements, va ser el

que va portar a l'escultor Donald Judd a definir l'objecte mínim com un "objecte específic" amb capacitat de no significar res i estar nu d'organització interna de signes, jerarquies i formes.

L'ús d'estructures geomètriques tridimensionals, estables i primàries, resoltes amb materials i colors industrials, va fer que els escultors minimalistes foren considerats hereus de la tradició europea cubista, neoplasticista i constructivista. En canvi, a diferència, per exemple, de l'escultura formalista de les primeres dècades de segle, la minimalista, en el seu anti il·lusionisme i literalitat, va rebutjar les relacions jeràrquiques internes de les parts, negant qualsevol principi d'equilibri compositiu. Els artistes minimalistes: Robert Morris, Tony Smith, Donald Judd, Dan Flavin, Carl André, Sol LeWitt, Larry Bell i John McCracken, entre altres, no creaven a partir d'allò compositiu, sinó d'allò estàndard i repetitiu, en funció dels principis de claredat estructural, economia dels medis i simplicitat màxima.



Fig 23. Donald Judd.
Sense títol, 1973

4.11. EUROPA I AMÈRICA. HISTÒRIA EXPOSITIVA

Altre aspecte del diàleg artístic entre Europa i Amèrica en l'àmbit de les formes pictòriques geomètricament reduïdes es presenta en la història expositiva de la primera meitat dels anys seixanta. La natural proximitat entre variants europees i americanes del constructivisme, Hard Edge, minimalisme, Post Painterly Abstraction, Op art i Zero comença a principis dels anys seixanta a galeries com Sonnabend a París, Hans-Jürgen Müller a Stuttgart o Schmela a Dusseldorf.

En aquesta línia trobem exposicions com *Geometric Abstraction in America*, Whitney Museum, Nova York, 1962. *Formalists*, The Washington Gallery Of Modern Art, 1963. *Signale*, Basilea, 1965. *Inner and Outer Space*, Moderna Museet, Estocolmo, 1965, etc.

Qui va escenificar aquesta línia de diàleg artístic entre Europa i Amèrica va ser Harald Szeeman amb la seua exposició trencadora de 1969 *When Attitudes become Form*, comissariada para la Kunsthalle de Berna. Es varen reunir allí els artistes innovadors d'Europa i Estats Units sota les paraules clau: Works-Concepts-Processes-Situations-Information (treballs, conceptes, processos, situacions, informacions), travessant així els paràmetres i les classificacions conceptuals de la modernitat.

4.12. MOVIMENT ZERO

Zero és un moviment artístic que va ser fundat a Düsseldorf en 1957, i va mantenir la seua activitat fins a 1966. Els membres del grup variaren amb el temps, però el nucli va estar format per: Heinz Mack, Otto Piene i Günther Uecker. Encara que gestat a Alemanya, Zero va ser un moviment europeu amb centres a Düsseldorf, Milà, París i Amsterdam, i hi formaren part artistes com Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni i Jan J Schoonhovenar, els quals articularen juntament amb els alemanys citats anteriorment i un gran grup de simpatitzants, una revaloració radical del concepte tradicional de l'obra d'art, i elaboraran els fonaments per a l'art conceptual i minimalisme a Europa.

Els paràmetres artístics en els que es va moure el grup van des de la pintura monocroma al nou realisme i art objectual mitjançant l'art cinètic i lumínic. Aquest grup d'artistes volien reprendre idees artístiques dels anys 20, com el suprematisme o constructivisme, i esperaven trobar noves formes d'expressió que no reproduïren un passat sinó que obrien noves formes de percepció.

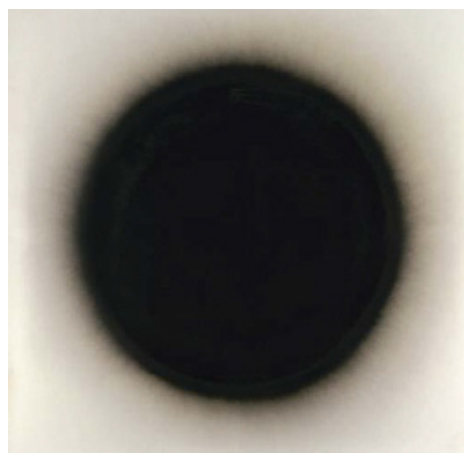
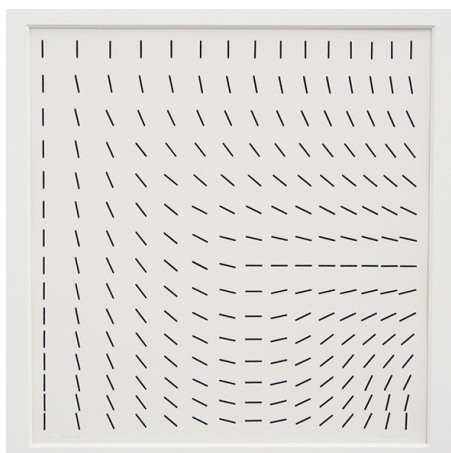


Fig 24. (esquerra)
Hartmut Böhm. Untitled, 1972,
Silkscreen on paper, 50x50cm

Fig 25. (dreta)
Otto Piene, oli i fum sobre tela,
151x151, 1962-1963

Hui en dia, allò que ha caracteritzat a Zero és l'esperit d'avançar, l'enfrontament a la indústria de l'art i, sobretot, la mescla de disciplines i mitjans artístics: llum, pintura, objectes, accions, pel·lícules, revistes, manifestacions, accions, etc., que varen fer que aquest moviment es mostrara com una de les forces intel·lectuals més importants i un destacat punt d'inflexió de l'art del s. XX.

4.13. OP ART

L'Op Art és també conegut com a Optical Art. És un estil d'art visual que fa ús de les il·lusions òptiques. La revista *Time Magazine* va acunyar el terme Op Art en 1964, arran de l'exposició de pintures òptiques de Julian Stanczak a la galeria Martha Jackson, per a donar nom a un tipus d'art abstracte que fa ús de les il·lusions òptiques. Abans de l'article de *Time* ja s'havien produït obres que ara són descrites com Op Art; per exemple, la pintura de Victor Vasarely, *Zebres* (1938), es compon íntegrament de ratlles blanques i negres curvilínies. A *Zebres*, les ratlles semblen fondre's en el fons i moure's.



Fig 26. Victor Vasarely,
Zebra, 1938

L'Op es caracteritza per la creació d'efectes òptics en les obres mitjançant la combinació de camps o franges geomètriques estrictament de color pur amb estructures pictòriques regulars, així com l'aplicació intencionada de les lleis dels colors amb els que s'aspira a aconseguir relacions espacials entre el color i la llum. Aquestes creen als ulls de l'espectador efectes de vibració i la il·lusió d'espais de color en moviment. Els elements característics d'aquest estil són: les línies paral·leles rectes o sinuoses, els contrastos cromàtics, els contrastos de forma o mida, la combinació o repetició de formes o figures; s'utilitzen figures geomètriques simples com rectangles, quadrats, triangles o cercles; l'Op art constitueix una continuació de l'art concret i del constructivisme.

Entre els seus representats hem de destacar els artistes: Victor Vasarely, Yaacov Agam, Bridget Riley, Jeffrey Steele, Richard Anuszkiewicz, Michael Kidner, etc.

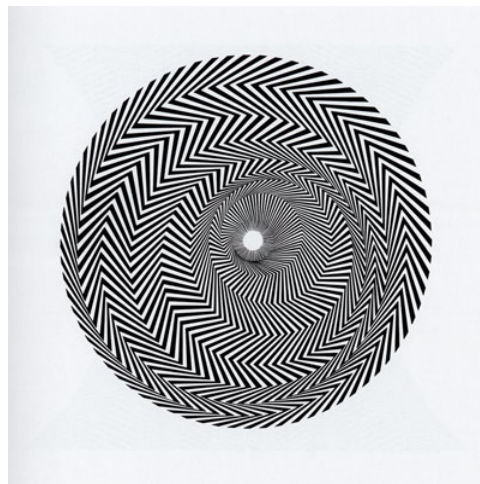


Fig 27. (esquerra) Bridget Riley

Fig 28. (dreta) Bridget Riley.
Blaze 1, 1962, 109x109cm

4.14. L'APORTACIÓ D'ANGLATERRA CAP A 1960 I A L'ACTUALITAT

49

Encara que l'abstracció geomètrica, els conceptes pictòrics minimalistes o exemples de pintura del Hard Edge o Color-field estiguen presents en Gran Bretanya des de 1950 aproximadament, i amb exemples d'una qualitat excel·lent, als llibres d'història de l'art aquestes tendències han estat pràcticament ignorades fins fa pocs anys.

Pel que fa a la pintura, el bot cap a una interpretació britànica d'abstracció i minimalisme s'articula amb la llegendària exposició *Situation*, organitzada per artistes i comissariada per Lawrence Alloway a les RBA Galleries de Londres en 1960. L'exposició reunia les variants més diverses d'abstracció de gran format, però, en l'última sala, hi havien diversos exemples de Hard Edge i reducció geomètrica, i aquest fet va associar l'exposició amb l'èxit d'aquestes formes pictòriques.

Sense cap dubte, una de les persones més destacables en l'àmbit pictòric britànic dels anys seixanta a meitat camí entre la pintura de camps de color, el minimalisme i l'Op art va ser Jeremy Moon. Però, així i tot, va ser a Londres un gran desconegut. El seu objectiu era el flux òptic d'imatges, que descansaven en si mateixes a la vegada que estan en moviment cap a fora.

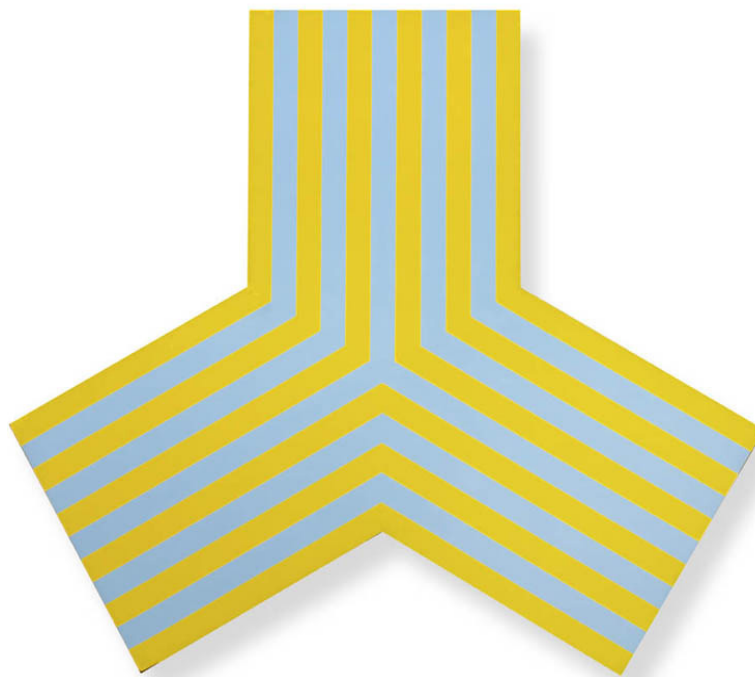


Fig 29. Jeremy Moon.
Fountain, 1967, 88,6x102,4cm

4.15. BLINKY PALERMO

La seua vida va ser breu, però la seua aportació artística molt valuosa i extensa. Encara que la seua obra va ser celebrada per la crítica i les audiències del moment, continua essent un artista de minories.

Blinky Palermo, de nom Peter Scharze (Leipzig, 1943- Illes Maldives, 1977) va estudiar amb Josef Beuys a la Kunstakademie de Düsseldorf des de 1962 fins a 1967. En 1964 va adoptar com a nom artístic el del mafiós promotor del boxa, Blinky Palermo. En 1969 es va mudar a Mönchengladbach i va establir un estudi que compartia amb Imi Knoebel i Ulrick Rückriem. Després d'una estança a Nova York a principis de 1970, es va traslladar a l'antic estudi de Gerhard Richter a Düsseldorf. Blinky Palermo va morir en 1977, als 33 anys, durant un viatge a les Maldives, per causes encara hui en dia misterioses però sembla que relacionades amb el consum de drogues per l'artista.

Blinky Palermo era sobretot conegut per les seues teles monocromàtiques, fetes amb teles de grans longituds pintades, tallades, cosides i estirades sobre un marc. També pintava en alumini, acer, fusta i paper. A partir de les classes amb Beuys va començar a interessar-se per la relació espacial organitzada entre la forma i el color, Palermo es va allunyar dels lenços rectangulars convencionals i cada vegada més va utilitzar superfícies com el cercle, el triangle, el tòtem i fins i tot, parets interiors d'edificis.



Fig 30. Joseph Beuys, Sigmar Polke i Blinky Palermo a la Kunstakademie Düsseldorf, 1965

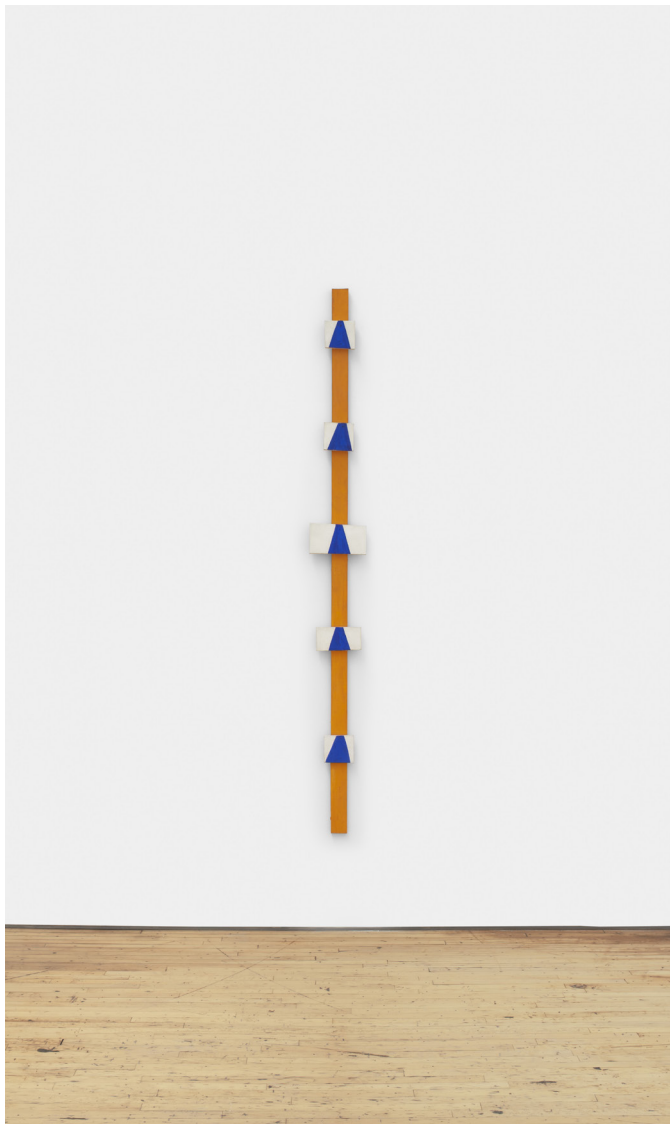


Fig 31. Blinky Palermo. Untitled, 1964-1967, 218,8x27,1x5,2cm

Entre finals de 1966 i 1972, va produir una sèrie d'aproximadament 65 *Stoffbilder* (pintures de tela), que consistien en materials de colors de diferents amplaries cosides entre si; va prendre el color i la textura del material prefabricat de grans magatzems de teles i va cosir els uns amb els altres.

A partir de 1968, Palermo va realitzar més de 20 murals en diversos llocs d'Europa, per als quals feia dibuixos preparatoris i documentació fotogràfica ja que l'obra original existia durant un temps determinat. Volia que l'art dialogara amb l'arquitectura ja que, segons ell, cada espai expositiu imposava les seues característiques.

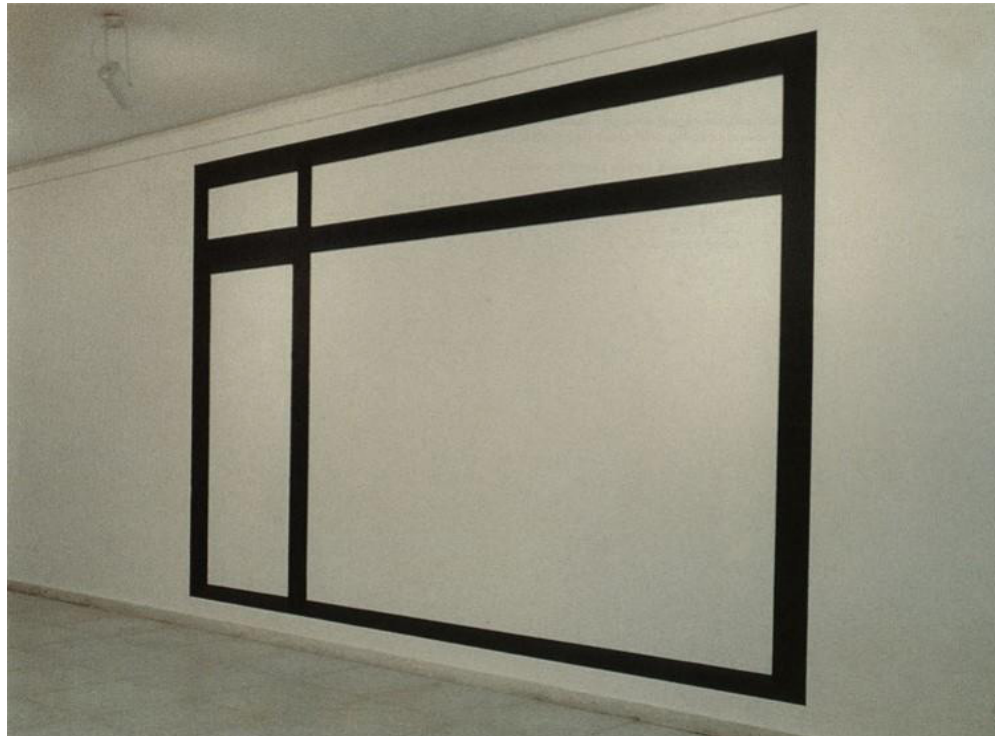


Fig 32. Blinky Palermo.
Window I, 1970-1971



Fig 33. Blinky Palermo.
Window I, 1970-1971

Palermo mai es pronunciava sobre la seua obra. Gehrard Richter, amb qui va col·laborar en algunes obres, confirma que mai comentava el seu treball en termes teòrics, encara que parlava molt a sovint d'art. Creia en la pintura, en la comunicació visual de les idees que no podia expressar d'altra manera que pintant.

L'empremta del pinzell n. 50 és la quinta essència del que un pintor pot deixar com a traç (...), traç suficientment anònim per a que l'espectador no reba cap informació sobre la personalitat del pintor. L'acte pictòric no es presenta a cap interpretació. Roman en la pueressa de la seua pròpia realitat.

Catherine Millet

En 1966, a París, quatre pintors: Daniel Buren, Oliver Mosset, Michael Parmentier i Niele Toroni, es varen agruparen el col·lectiu BMPT (acrònim format per les inicials dels seus cognoms) que va subsistir fins a 1967. L'objectiu declarat d'aquest grup va ser neutralitzar i donar caràcter anònim a l'art, per a finalment fer-lo desaparèixer; rebutjaren ostensiblement els models imposats per la figuració narrativa practicada per artistes com Gilles Allaud, Eduardo Arroyo i Antonio Recalcati, proposant-se, tal com afirma Marcelin Pleynet, un objectiu similar al que per aquell moment tenien els artistes situacionistes: privilegiar la pressa de posició política, devaluar la idea de creació i fomentar la crítica als museus, a les institucions i al medi artístic.

53

Els seus membres es concentraren en la utilització d'un llenguatge formal minimalista, reduït a cercles (Mosset), franges (Buren i Parmentier) o impressions de pinzell (Toroni).

El grup va realitzar accions públiques de pintura amb la intenció d'acabar amb el concepte tradicional de quadre i va publicar diversos pamflets.

Els seus objectius es varen concretar en el marc del *XVIII Salon de la Jeune Peinture de 1967* a través d'una exposició-manifest, amb la que es pretenia superar els conceptes que sustentaven la pintura d'aquells moments, tals com il·lusionisme, expressió, subjectivitat, ofici, estètica, bon gust i missatge.

El dia de la inauguració de l'exposició-manifest, el 3 de gener de 1967, els quatre artistes penjaren a les parets del museu parisenc teles d'una abstracció radical pintades de cara al públic, de factura impersonal i quasi anònima, i les depenjaren l'endemà per a desvincular-se de manera definitiva de tots els salons parisencs. A les parets tan sols va quedar un solitari eslogan: "*Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas*"¹². El text-pamflet que es va repartir entre el públic assistent a eixa Manifestació contenia un llarg llistat d'errors en els quals, segons els signants, incorria la

la pintura de l'època. Els quatre artistes s'autoproclamaren aliens a la pintura segons el concepte d'aquesta vigent en aquells moments: *"Pintar és conferir un valor estètic a les flors, a les dones, a l'erotisme, a l'entorn quotidià, a l'art, al dadaisme, a la psicoanàlisi i a la guerra de Vietnam. Nosaltres no som pintors"*¹³. Després de la negació, els signants plantejaren que amb ells començava una nova era de la pintura, una pintura que no tenia com a funció radiografiar una parcel·la del món, sinó transcriure, des de la neutralitat i asèpsia semàntica; res d'imatges reconeixibles ni de continguts simbòlics.



Fig 34. Manifestació d'Oliver Mosset, Niele Toroni, Michel Parmentier i Daniel Buren. Museu d'arts decoratives de París, juny 1967



Fig 35. Manifestació d'Oliver Mosset, Niele Toroni, Michel Parmentier i Daniel Buren. Museu d'arts decoratives de París, juny 1967

4. 17. NEO GEO

A mitjan anys vuitanta, en oposició a l'auge de la pintura neo-expresionista, va sorgir una tendència internacional en Alemanya, Àustria, Suïssa i Estats Units que s'orientava de nou a l'abstracció geomètrica i l'Art Concret. Una nova generació d'artistes s'agrupen sota l'etiqueta "Neo Geo" (abreviatura de Neo-Geomètric) i, també, anomenada Neo-abstracció geomètrica o Pintura Neo-Geo.

La primera manifestació important del fenomen va ser l'exposició *Peinture abstraite*, organitzada a Ginebra en 1984 per l'artista John M. Armleder on, entre altres, participaren Lucio Fontana, Sol Le Witt, Gerwald Rockenschau, Blinky Palermo, Oliver Mosset, Robert Ryman, etc.

Els pintors del corrent Neo Geo prolongaren i actualitzaren les diferents investigacions portades anteriorment a terme pel minimalisme, l'Op art i l'abstracció geomètrica. Generalment pintaren obres de gran format compostes per motius o signes que es desplegaven sobre el fons pla i acolorit.



Fig 36. John Armleder. Galeria Susanna Kulli, 1983

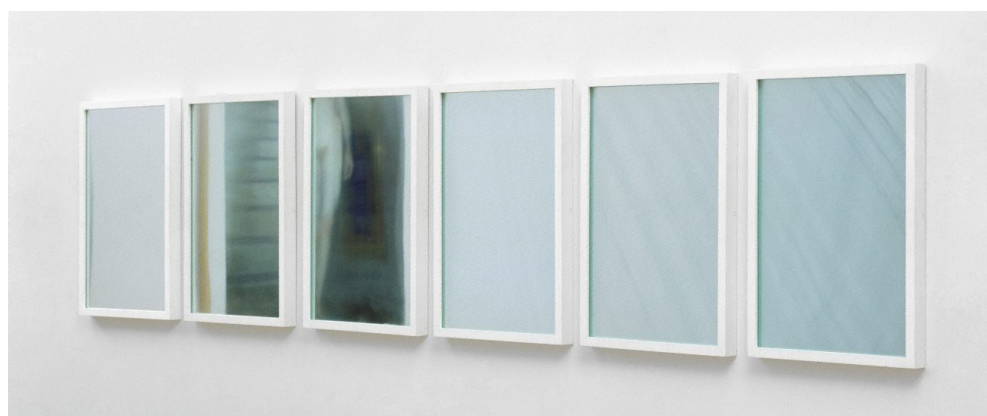


Fig 37. John Armleder. Galeria Susanna Kulli, 1983

4.18. EXTENSIONS DE LA GEOGRAFIA A AUSTRÀLIA, JAPÓ I AMÈRICA DEL SUD

Des dels anys cinquanta i seixanta ha hagut importants formacions i evolucions de llenguatges pictòrics minimalistes a Austràlia, Japó i Amèrica del sud; en tots els casos es pot observar com es van mesclant pautes i tradicions culturals del país respectiu amb tendències europees i americanes del constructivisme i minimalisme.

Un dels pares del minimalisme a Austràlia va ser Ian Burn; cap a l'any 1965 es va posar en contacte des d'Austràlia amb l'art conceptual d'Art & Language, a Londres i amb l'escena minimalista de Nova York.



56 **Fig 38.** Ian Burn.
6 glass mirror piece, 1967,
630x43x4,5cm c/u

Dos de les tendències reduccionistes al Japó: Shusaku Arawaka i Taadaki Kuwayama, en canvi, s'inspiraren per l'any 1960, per una banda en el moviment Fluxus, i per altra banda en tradicions filosòfiques zen. Arawaka va desenvolupar en els quadres dels anys seixanta un llenguatge propi de pintura conceptual. És una combinació poètica de signes, paraules i elements gràfics que es col·loquen davant d'un fons blanc zen.

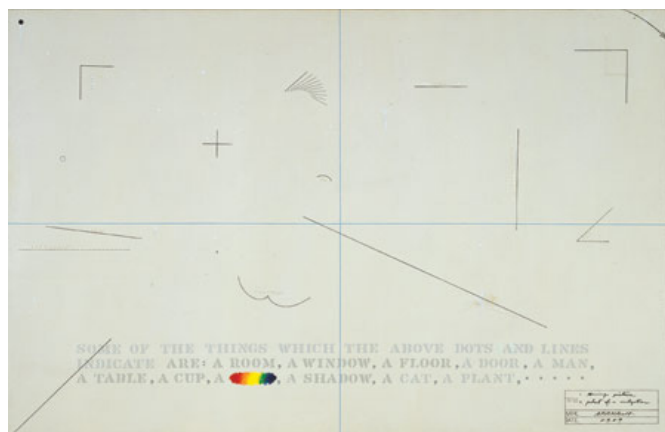


Fig 39. Shusaku Arakawa.
Quadre del matí, retrat d'una
civilització, 1969, 120x184cm

És Max Bill qui posà artistes europeus en contacte amb Amèrica del sud i del revés; la seua presència resulta un estímul important per a les tendències constructivistes a Brasil i Mèxic. En aquest context hem d'anomenar a Almir Mavignier. Nascut a Río de Janeiro en 1951 viatja per mediació de Bill a Europa; allí recolleix de seguida les idees de la Bauhaus, de 1953 a 1958 visita la Hochschule für Gestaltung en Ulm fundada per Bill, i estableix contacte amb els representants alemanys de Zero.

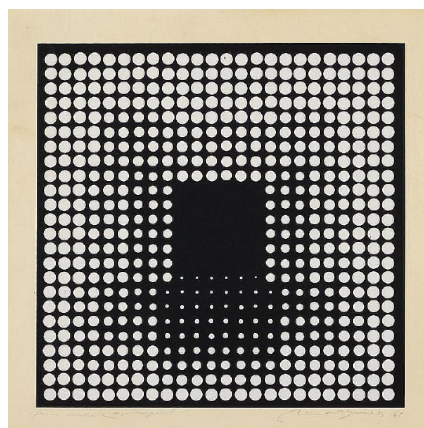
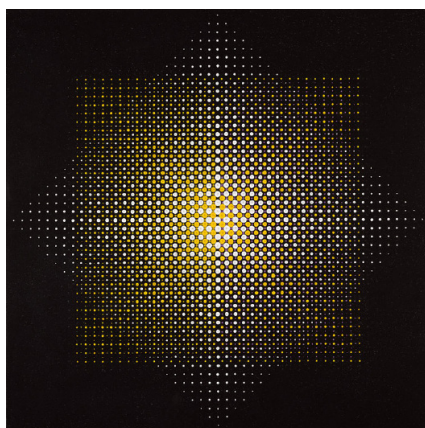


Fig 40. (esquerra)
Almir da Silva Mavigner.
2 quadrats, 1967, 100x100cm

Fig 41. (dreta)
Almir da Silva Mavigner.
Untitled 1961, 25x25cm

4.19. REFERENTS CONTEMPORANIS, S.XXI

57

Sophie Smallhorn

Sophie Smallhorn ¹⁴ (Hertfordshire, Anglaterra, 1971), actualment viu i treballa a Londres. Treballa com artista i comissaria. Ha exposat els seus treballs en diverses galeries internacionals tant en exposicions individuals com col·lectives però, ha treballat en diverses empreses i ara mateix exerceix també com a comissària artística.

Es va formar a la Universitat de Brighton (1991-1994), on es va graduar en una llicenciatura en mobiliari, fusta, metall, plàstic i ceràmica. Començà fent murals amb els materials sobrants de la fabricació de mobles.

Sophie Smallhorn explora les relacions entre el color, el volum i la proporció. Les seues obres són senzilles, netes i geomètriques, i fa ús de colors molt saturats. Els materials, suports i tècniques que utilitza són nombrosos, des de paper o fusta fins a instal·lacions monumentals amb materials industrials, com un dels seus últims treballs al Buckingham Gate de Londres.

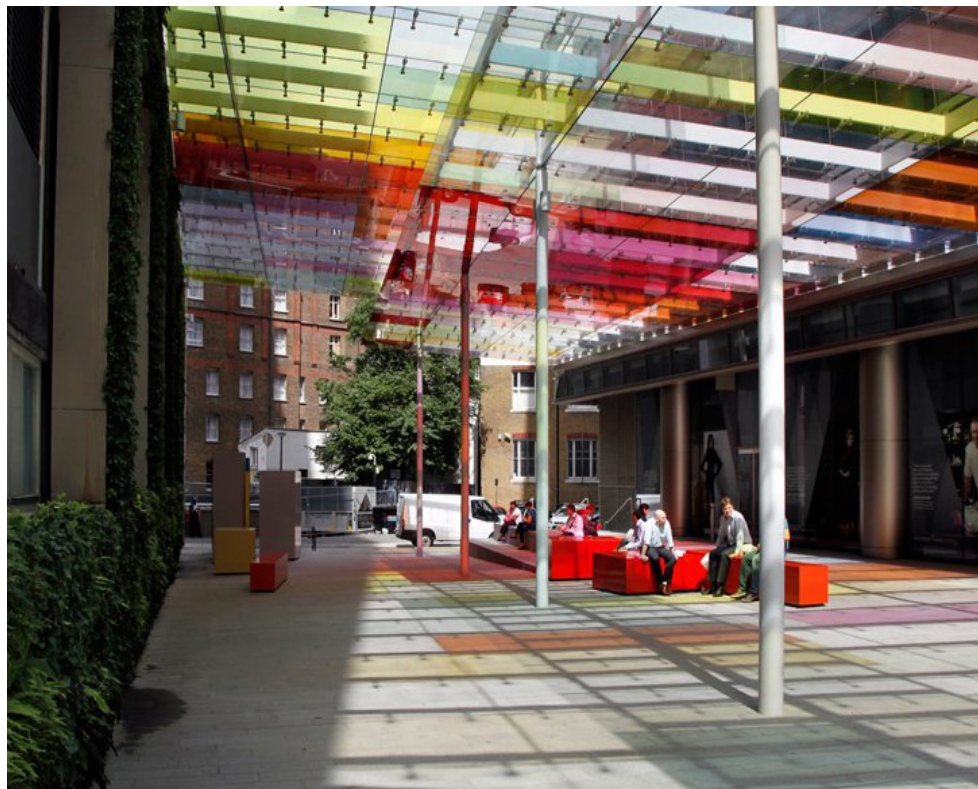


Fig 42. Sophie Smallhorn.
Buckingham Gate, 2013

58

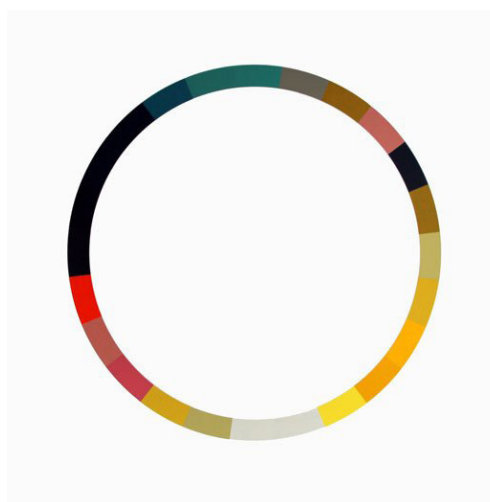


Fig 43. Sophie Smallhorn.
Colour wheel, 2011, Silkscreen,
84x84cm



Fig 44. Sophie Smallhorn.
Untitled, Silkscreen, 2013

Antonio González ¹⁵ (Alacant, 1974), actualment viu i treballa a València.

Les obres d'Antonio González ens mostren la materialitat de la pintura. El seu gest i les seues imatges són ràpides i àgils, evidenciant-nos l'acte de pintar mitjançant pinzellades irregulars i gotes. Treballa escassos elements com el punt, la línia, el quadrat i el cercle i apenes utilitza més d'un parell de colors. A partir de la simplicitat i repetició de les seues formes i com aquestes ocupen la superfície, Antonio González construeix un alfabet, on els seus elements es combinen i repetixen sobre suports com el paper o la fusta generant una composició.

L'espectador que observa el seu treball percep dues sensacions totalment oposades: Per una banda la simplicitat i pausa dels elements mitjançant la utilització del fons blanc i els elements geomètrics mínims, però per altra banda, també, es percep la velocitat i energia del seu gest.

En els seus últims treballs ha emprat l'esmalt sintètic sobre paper, combinant la brillantor d'aquesta pintura amb la superfície mate del paper, assumint que la pintura industrial està present en pràcticament tots els espais de les nostres vides.

59



Fig 45. Antonio González.
A2 Works, 59,4x42cm, 2015

Fig 46. Antonio González.
A3 Work 108, 42x29,7cm,
2014



Antonio González utilitza una doble identitat, amb el pseudònim d'Antonio Ladrillo també és dissenyador gràfic i il·lustrador. A banda dels seus treballs personals, realitza samarretes, pòsters, aplicacions mòbils i imatges corporatives.



Fig 47. Antonio Ladrillo.
Flyer Miniclub. Carl Craig
USA / Stuart Patterson UK
Miniclub, 2012

5. Projecte

5.1. DESENVOLUPAMENT CONCEPTUAL

Per tal de començar a desenvolupar aquest treball, és important mirar cap enrere i analitzar alguns esdeveniments i obra prèvia.

Aquest projecte s'inicia a l'octubre del 2011, durant l'estada d'un curs acadèmic a la facultat HBK de Braunschweig, Alemanya. Allí va haver-hi diversos factors que van influenciar la meua pràctica artística a nivell formal, conceptual, tècnic i metodològic.

El primer factor que cal destacar de l'estada a Alemanya és que hi vaig assistir a tallers (workshops) de serigrafia i gravat, però el fet de no conèixer l'idioma em dificultava l'aprenentatge teòric d'aquestes tècniques i per tant, vaig afrontar l'adquisició dels coneixements mitjançant l'experimentació i l'error. El tècnic de serigrafia sols parlava alemany i jo sols l'anglès; de manera que, després de nombrosos intents, vam desistir de provar la comunicació verbal i la substituïrem per un intercanvi mínim de gestos, somriures o males cares. Això va provocar que jo interpretara aproximadament els conceptes i processos, i que ell es limitara a comunicar-se amb mi per a qüestions bàsiques de seguretat laboral. Finalment vaig acabar fent pràcticament el que volia: utilitzava pintura acrílica en lloc de tintes serigràfiques, estampava colors sense que l'anterior s'assecara, insolava en un temps aproximat; no sabia què eren alguns dels productes que utilitzava, etc. Tot això va resultar en el no-aprenentatge de la tècnica des dels paràmetres i les normes clàssiques

Un altre element clau va ser que, per motius burocràtics, vaig haver d'assistir a una assignatura de fotografia que formava part de la carrera de disseny. Allí va començar a interessar-me la relació de les belles arts amb el disseny, vaig conèixer una metodologia de treball totalment diferent de la que utilitzava; una metodologia calculada i organitzada i enfocada cap a la indústria.

Ací mostre una fotografia feta per a aquesta assignatura i sobre la qual es va realitzar una impressió de 100x70 cm. Aquesta fotografia corresponia a un projecte titulat *De Forats*. En la sèrie es pretenia buscar allò que hi havia amagat o que imaginàvem que hi havia darrere de la foscor d'un forat de forma circular.

Després vaig seguir treballant sota la temàtica dels cercles i les esferes, que posteriorment inclouria l'estudi d'altres formes geomètriques. A poc a poc, vaig anar separant allò que ocorria en el suport de les implicacions contextuais; els resultats anaven convertint-se en objectes autònoms amb unes regles i un llenguatge propi regits per un mètode formalista, deixant de banda el discurs, la narració i el simbolisme.



Fig 48. Pau Orts Ros.
De Forats, fotografia
digital, 2012

Al mes de febrer del 2012, a Hamburg, en una visita a l'exposició "Passage Dangereux" de Louise Bourgeois al Hamburger-Kunsthalle, es va donar la coincidència que a l'edifici d'enfront n'hi havia una altra que es titulava "Minimal and Beyond". Mai no havia prestat atenció al minimalisme, i no en sabia pràcticament res, però com que tenia temps hi vaig entrar a donar una ullada.

"Minimal and Beyond" presentava escultures, pintures, fotografies, obres sobre paper i vídeos, des de la dècada del 1960 fins a l'actualitat. Hi havia obres de Carl André, Hanne Darboven, Isa Genzken, Félix González-Torres, On Kawara, Kitty Kraus, Robert Morris, Bruce Nauman, Cady Noland, Gregor Schneider i Andreas Slominski. Em va fascinar com aquests artistes buscaven les formes elementals en els seus treballs; les obres són purgades de tot il·lusionisme, simbolisme i metàfora. Malgrat la seua autoreferencialitat, molts artistes també han treballat posteriorment en el llenguatge formal del minimalisme afegint-hi noves capes de significat polític, cultural, social, etc.

65



Fig 49. Andreas Slominski,
Kniebank auf Tomaten, 1987
Sammlung Elisabeth und
Gerhard Soth in der
Hamburger Kunsthalle, 2012

Un altre esdeveniment que cal destacar de l'estada a Alemanya van ser les diverses visites al museu Hamburger Bahnhof de Berlín, on vaig veure obres de Sol LeWitt, Imi Knoebel, Lawrence Weiner, Robert Ryman, Marcel Broodthaers, Dan Graham, On Kawara, Blinky Palermo, etc., que van convertir-se en alguns dels meus principals referents.

Les classes del Màster en Producció Artística durant el curs 2013-2014 m'aportaren eines i coneixements per a desenvolupar aquest projecte pictòric; hi destaca l'assignatura "Retòriques de la Fi de la Pintura. Teoria i pràctica de l'Últim Quadre", que em va permetre ampliar els coneixements pel que fa als aspectes conceptuals. Una altra assignatura que em va permetre investigar pràcticament, i en la qual vaig fer els primers esbossos dels treballs que presente en aquest TFM, fou l'assignatura "Disseny i Creació", per a la qual vaig realitzar tres quaderns en què estudie les formes geomètriques bàsiques i les infinites possibilitats que presenten amb els materials que tenia al meu abast: retoladors, tinta, retalls de paper sobrants d'altres treballs, bolígrafs, etc.

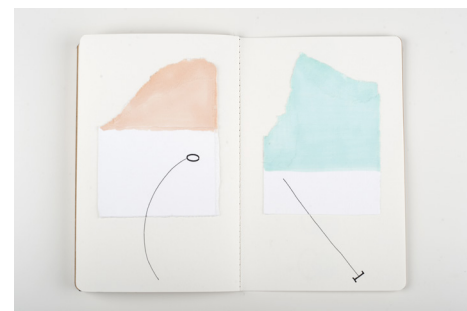
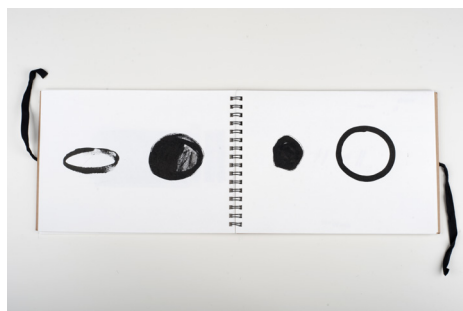
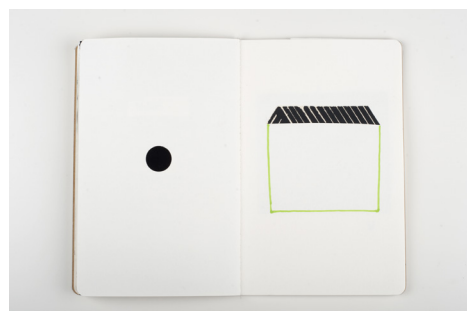
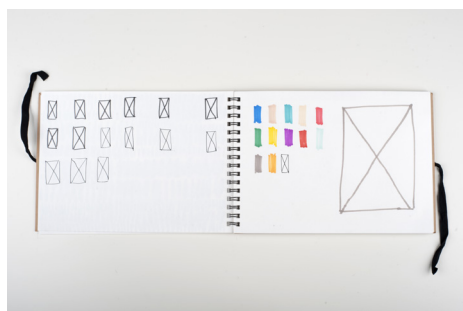


Fig 50-53. Pau Orts Ros. Quaderns d'esbossos realitzats a l'assignatura de Disseny i Creació, Màster en Producció Artística, 2014

Al mes d'octubre del 2014, en visitar l'exposició de Kazimir Malevich a la Tate Modern de Londres, vaig veure per primera vegada els seus quadres presencialment. L'havia estudiat en el Màster, i era un altre dels meus principals referents. L'exposició estava ordenada cronològicament i era completíssima. Vaig romandre una bona estona a la sala 5, on hi havia el *Black Square* datat l'any 1915, i a la sala 6, on hi havia una reproducció de la seua contribució a l'exposició "The Last Exhibition of Futurist Painting 0.10", també del 1915.

El *Quadrat negre* representa una nova mirada cap a la pintura, cap a la realitat, una finestra cap a l'infinit. Malevich, com a suprematista, buscà el grau zero en la seua pintura a través dels elements bàsics, com són el quadrat, el cercle i la creu.

Totes aquestes experiències personals i acadèmiques han obert el camí a aquest projecte.

En el projecte, s'ha tractat de desenvolupar un llenguatge pictòric formalista que fa ús de l'estudi de les figures geomètriques, la retícula, el color, el punt, la línia i el pla. Aquestes formes ofereixen una gran quantitat de possibilitats, i més encara quan hi afegim el color. En els treballs, els elements es distribueixen sobre el pla, interactuant entre si mitjançant jocs de direccions, localitzacions i forces, generant una composició. Destaquen els conceptes següents: reducció, síntesi, depuració, austeritat, ordre i repetició.

Conceptualment, els treballs tracten d'experiments de color i forma, que donen com a resultat uns prototips que no es consideren com a originals, ni com a productes finals d'un procés artístic, sinó, al contrari, com a punt de partida per a realitzacions en diversos sectors industrials (tèxtil, disseny gràfic, producte, etc.) i oberts a col·laboracions. Un prototip és un exemplar original a partir del qual es desenvolupen o fabriquen altres formes. De l'obra d'art a l'objectualitat, o dels mitjans i materials artístics clàssics als industrials o als propis de la producció en massa. Aquesta idea sorgeix dels *prototypes-départ* de Victor Vasarely: *"No podem deixar el plaer de l'art per sempre a les mans d'una elit de coneixedors. L'art actual vol inventar formes generoses en la mesura que siga possible susceptibles de ser postcreades; l'art de demà serà de domini públic o no existirà"* ¹⁶.

També es pretén trencar amb el mite de l'obra d'art única i inimitable, tot buscant la universalitat i objectivitat de l'art: *"Art i poble han de formar una unitat! L'art ja no ha de ser delit de pocs, sinó felicitat i vida de la massa"* ¹⁷.

Per posar en pràctica aquesta idea de prototips, veure quina aplicació podien tenir i quina continuació o aportació podien fer altres persones en aquest projecte, he comptat amb la col·laboració de tres persones amb perfils diferents: un dissenyador gràfic especialitzat en tipografia, Dioni Sánchez ¹⁸; un il·lustrador/ impressor especialitzat en tèxtil, Jussi Folch; i un impressor especialitzat en paper, Rafa Mölck¹⁹.

La tècnica emprada per a la resta de treballs ha sigut la serigrafia sobre paper, utilitzant majoritàriament els formats 100x70 cm i 70x50 cm. Els motius pels quals s'ha escollit aquesta tècnica estan

16. Victor Vasarely. Notes pour un manifeste, en: Joray, vol I. Pàg. 64-65

17. Walter Gropius, 1919, manifest amb motiu de la fundació de la Bauhaus a Weimar

18. www.dionisanchez.com

19. www.laneveraediciones.com

relacionats amb el seu caràcter reproducible i repetitiu i, també, amb el fet que és idònia per als exercicis de forma i color, pel caràcter pla i uniforme dels seus resultats.



Fig 54. Pau Orts Ros. Proves de color, serigrafia, 2015

5.2. ELEMENTS FORMALS

A continuació es presenten els principals elements formals que s'han estudiat al projecte: el punt, la línia i el pla, les formes geomètriques, el color i la retícula. Aquestes formes generen unes composicions, determinades pel seu posicionament, direcció i força que exerceixen sobre elles mateixes o interactuant amb la resta d'elements sobre el pla.

5.2.1. Punt, línia i pla

Punt

“En la nostra percepció el punt és el pont essencial entre paraula i silenci.”

Kandinsky

El punt és l'element primari de la pintura i especialment de l'obra gràfica. És la forma mínima elemental, és geomètric i indivisible. Pot ser definit com a una entitat abstracta i materialment s'assembla a un zero. La mida i les formes varien, pel qual també varia el valor del punt abstracte: exteriorment pot ser caracteritzat com la forma elemental més menuda, expressió que resulta clarament insuficient. És difícil assenyalar els límits exactes del concepte “la forma més menuda”, ja que el punt pot desenvolupar-se, tornar-se superfície i inclús, cobrir tota la base o pla. A partir d'ací podem considerar dues qüestions: 1. La relació entre la mida del punt i el pla, i 2. la relació entre la mida del punt i les altres figures del pla.

Pel que fa la forma, el punt posseeix una vora exterior, que determina el seu aspecte extern. Considerat com a abstracte geomètricament, és menut i rodó. Una vegada materialitzat, la seua mida i els seus límits són relatius, ja que el punt pot adoptar infinites figures; pot tenir irregularitats als seus límits, pot tendir a altres formes geomètriques o inclús a altres formes lliures. Pot ser puntegut, derivar d'un triangle o transformar-se en un quadrat.

La tensió del punt és sempre concèntrica. S'afirma al seu lloc i no manifesta la menor tendència a desplaçar-se en cap direcció, ni horitzontal ni vertical. Tampoc avança o retrocedeix.

Línia

La línia geomètrica és el rastre que deixa el punt al moure's i és, per tant, el seu producte. Sorgeix del moviment en destruir-se el repòs total del punt, hem passat d'allò estàtic a allò dinàmic. La línia és

l'antítesi de l'element pictòric primari: el punt, és un element derivat o secundari.

La línia recta, en la seua tensió, constitueix la forma més simple de les infinites possibilitats de moviment. "La tensió" és la força present a l'interior de l'element i que aporta tan sols una part del "moviment" actiu; l'altra part està constituïda per la "direcció" que a la vegada està determinada també pel "moviment". Els elements en la pintura són les empremtes dels materials del moviment, que es fa present sota l'aspecte de: Tensió i Direcció. Segons açò, podem dir que el punt està constituït únicament per tensió, ja que manca de direcció i la línia combina tensió i direcció. Si pel que fa a una recta solament tinguérem en compte la tensió, no podríem diferenciar una horitzontal d'una vertical.

Hi ha tres tipus de rectes, de les que deriven altres variants:

1. La forma més simple de la recta és l'horitzontal. L'horitzontal és la base freda, protectora i susceptible de ser continuada en distintes direccions sobre el pla. Podríem definir-la com la forma més neta de la infinita possibilitat de moviment.

2. El perfecte oposat d'aquesta línia és la vertical, que forma amb ella un angle recte. Substitueix al fred. La vertical és, per tat, la forma més neta de la infinita i càlida possibilitat de moviment.

3. El tercer tipus de recta és la diagonal, que, esquemàticament, es separa en angles iguals a les anteriors. La seua tendència cap a les dues és equivalent, el qual determina el seu to interior: reunió equivalent de fred i calor. És a dir, la forma més neta del moviment infinit i temperat.

La resta de rectes són desviacions majors o menors de les diagonals. Així sorgeix l'estrela de les rectes, que s'organitza a un punt en contacte comú. Aquest eix entorn del qual s'organitzen les línies unes sobre altres i sorgeix una nova forma: un pla amb la figura d'un cercle.

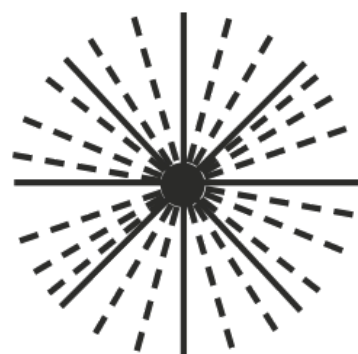


Fig 57. Esquema de desviacions en temperatura

Quan dues forces exerceixen simultàniament una acció sobre el punt, de tal manera que una de les forces vaja superant en pressió a l'altra, constantment i en mesura invariable, sorgeix la línia corba simple. Es tracta d'una línia recta que ha estat desviada del seu camí a través d'una pressió lateral, com major és la pressió, més tancada és la curvatura de la recta. La diferència entre les rectes radica en el nombre i la forma de les tensions. En el cas de la corba, per exemple, la tensió principal actua sobre l'arc.

Pla

Als treballs que mostre a continuació, els elements aïllats es situen a un pla bàsic en una atmosfera freda. Per pla bàsic s'entén la superfície material on es rep el contingut de l'obra, està limitat per dues línies horitzontals i dues verticals i adquireix així, en relació amb tot allò que li rodeja, una entitat independent.

El pla bàsic té un damunt i un davall que mantenen entre si una relació incondicional i permanent. El "damunt" evoca la imatge d'una major fluïdesa, una sensació de lleugeresa, d'alliberació. El "davall" provoca efectes totalment contraris: condensació i pes; com més ens apropem al límit inferior del pla més densa es torna l'atmosfera.

Hem de tractar d'equilibrar el pes per tal de generar un equilibri a la composició, per exemple, utilitzant les formes més pesades a la part superior i les més lleugeres a la inferior o, també, podem anar dirigint i enfocant les tensions.

La posició de les dues verticals limítrofes és dreta i esquerra. La banda esquerra desperta una major fluïdesa, lleugeresa i alliberació, encara que la lleugeresa del límit superior és major. La dreta és la continuació del "davall. La condensació i el pes disminueixen, però les tensions xoquen, a pesar de tot, amb una oposició major, més espesa i dura que "l'esquerra".

5.2.2. Formes geomètriques

Durant tot el projecte plàstic s'han emprat composicions abstractes-geomètriques. L'estudi que hem realitzat es basa en la cerca de possibilitats de les formes geomètriques bàsiques, el cercle, el quadrat i el triangle, mitjançant exercicis constructius i compositius sobre el pla.

El cercle és la figura plana perfecta per presentar la màxima simetria: tots els seus punts equidisten del centre. La paraula

cercle prové del llatí “circulus”, que és el diminutiu de “circus” i significa rodonesa. És conegut des d’abans del començament de la història escrita, ja que es va descobrir juntament amb la invenció de la roda. La ciència antiga, en geometria i astronomia, especialment en l’edat mitjana ho relacionaven amb el diví, ja que molts creien que hi havia alguna cosa intrínsecament “divina” o “perfecta” que es podria trobar als cercles.

Un quadrat és un polígon regular de quatre costats iguals amb angles rectes, és a dir, els seus quatre costats tenen la mateixa longitud i els seus quatre angles la mateixa mesura. Posseeix nombroses propietats de simetria i regularitat. Segons la mitologia antiga, el quadrat representava la matèria, la terra.

I per últim, el triangle. És un polígon de tres costats. L’arquitectura monumental de les dinasties III i IV constitueix una prova destacable que els egipcis d’aquesta època tenien coneixements relativament elaborats en geometria, i en particular en l’estudi dels triangles. Representa l’estabilitat i la simplicitat, perquè tota figura es pot descompondre en triangles i qualsevol cos pot sostenir-se sobre tres punts de suport ben situats. Ha estat àmpliament adoptat pels arquitectes: és el perfil de les piràmides egípcies, però també el de les teulades, dels campanars, etc.

73

5.2.3. El color

“La coloració és un problema d’aritmètica regulat per sentiments”
Adolf Hölzel

En percepció visual quasi mai es veu el color com és en realitat, com és físicament, aquest fet fa que el color siga un dels medis més relatius que empra l’art. Si volem utilitzar-lo encertadament, hem de tenir en compte que el color enganya contínuament i que cada color evoca innumerables lectures.

Hi ha diversos factors dels quals dependrà la percepció del color d’una manera o altra: de la interacció d’un color amb la resta, de la forma, de la ubicació, de les mesures, de la intensitat lluminosa, de la tonalitat i dels límits que l’uneixin o separen.

La nomenclatura del color és molt escassa. Encara que hi ha innumerables colors, tonalitats i matisos, el vocabulari quotidià sols compta amb una trentena de noms per a designar-los.

Lectura del color i contextura. El concepte de “com més senzilla és la forma d’una lletra, més senzilla és la seua lectura” va ser una obsessió als inicis del constructivisme. S’ha demostrat que aquesta idea és falsa, ja que al llegir no llegim lletres, sinó paraules, cada paraula com a conjunt, com una “imatge de paraula”. Açò ho va descobrir la psicologia de la Gestalt. D’aquesta manera, la identificació factual dels colors que apareixen a una pintura determinada, no té res a veure amb una visió sensible ni amb una comprensió de l’acció dels colors dins de la pintura.

Paper de color. Els motius pels quals s’utilitza el paper de color com a base en lloc de la pintura són, per una banda, la uniformitat del paper de color i per altra banda, que et permet repetir el mateix color sense la menor variació de to, lluminositat o qualitat superficial.

Més clar o més fosc intensitat lluminosa. Altre aspecte a tenir en compte quan s’utilitza un color és la intensitat lluminosa d’aquest. El més obscur és aquell que visualment és més pesat, el que conté més negre i menys blanc, encara que trobarem colors que no sabrem identificar com a més foscos o clars que altres. Per a poder arribar a una conclusió del que estem buscant és convenient fer estudis de gradació; estudi de la progressió gradual d’un color amb més o menys blanc o negre.

Color volúmic. Hi ha materials com l’aquarel·la o les tintes serigràfiques que són colors volúmics, ja que la superposició de capes fa que augmente l’obscuritat, el pes i la intensitat del color.

La forma sobre el color. En la majoria dels casos predomina la forma sobre el color, al ser visualment més cridanera, és el que primer es percep. Així, la majoria de vegades, el color té un interès secundari o és un acompanyant de la forma.

5.2.4. Retícula

Els estudis d’Uccello, Leonardo o Durero, mostren com organitzaven les pintures mitjançant entramats de perspectiva però s’ha de remarcar que aquests no són exemples de retícules, ja que la perspectiva era la manera d’apropar-se a allò real i la retícula, en canvi, és la manera d’allunyar-se. La retícula, al contrari que la perspectiva, no projecta l’espai d’una habitació o un paisatge sobre la superfície de la pintura; allò que projecta és la superfície de la pintura en si.

La retícula va emergir en la pintura cubista de preguerra, fent la

seua aparició a principis del segle XX a França i posteriorment a Rússia i Holanda. Al descobrir-la, el Cubisme, De Stijl, Mondrian o Malevich varen desembarcar a un territori totalment desconegut.

Aquesta, anuncia el silenci de l'art modern i el seu distanciament de la narració i el discurs; tractant d'emmarcar l'art en l'esfera de la pura visualitat i declarant el seu caràcter autònom i autorreferencial. Geometritzada i ordenada, és anti natural, anti mimètica i anti real.

Encara que la retícula ens porte a parlar de materialisme, ens trobarem que tractats de Mondrian o Malevich que parlen del Ser, del Coneixement o de l'Esperit. Des del seu punt de vista, la retícula és una escala cap a la universalitat i no els interessa el que passa en allò concret. Altre exemple és el d' Ad Reinhardt, qui, a pesar de la seua reiterada insistència en què "L'art és l'art", acabà pintant una sèrie de retícules formades per nou quadrats negres en els quals emergia el motiu d'una creu grega. Ambivalència sobre el sentit de la retícula, connexió amb la matèria o amb l'esperit.

La retícula ens fa creure que es mou en l'àmbit del materialisme i al mateix temps ens permet donar regna solta a la imaginació, il·lusió o ficció. Per tant, és una estructura que possibilita l'existència d'una contradicció entre la ciència i les sensacions. Separa allò que hi ha dins de l'obra de la realitat, del medi i d'altres objectes.

75

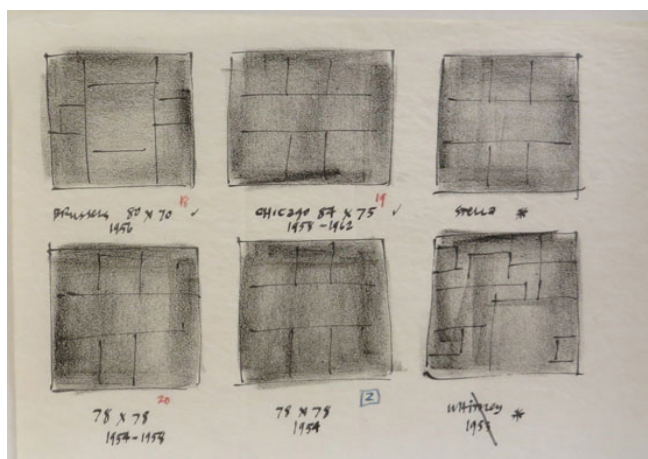


Fig 58. Ad Reinhardt. Esbossos dels *Black paintings*, 1963

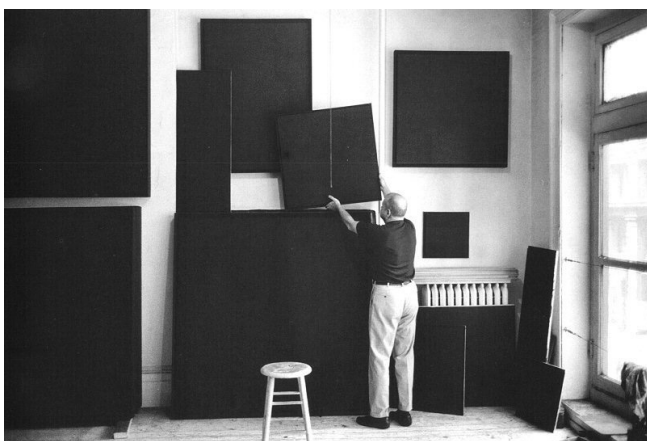


Fig 59. Ad Reinhardt. *Black paintings*, 1963

5.3.2. Història de la serigrafia.

La tècnica que majoritàriament s'ha utilitzat en aquest projecte és la serigrafia i el principal motiu ha estat el caràcter múltiple dels seus resultats i aplicacions, que es fonamenten en la possibilitat d'obtenir imatges reproduïbles i repetibles.

Els processos i tècniques que engloben les arts gràfiques es defineixen genèricament per l'actuació sobre un suport en el qual es deixa una petjada, una empremta *“susceptible de ser trasladada a otro suporto, generalmente el paper, en posar en contacto ambas superficies mediante la presión ejercida por una prensa, después se entintan el primer d'aquests suports. Aquest procés pot repetir-se tantas veces como desitge l'artista i d'acord amb les limitacions de la tècnica. El paper resultant, al que es transfereix la impremta entintada de la matriu, rep el nom d'estampa i el procés rep d'impressió es denomina estampació.”*²⁰

Etimològicament l'arrel del terme “art gràfic” es troba al vocable grec grapho, el qual significa línia, traç, encara que a partir de la segona meitat del s. XVII, l'artista gràfic utilitza amb major freqüència procediments basats en la taca, és a dir, tècniques de naturalesa pictòrica.

La serigrafia és, en sentit general, una adaptació moderna del mètode de reproduir una imatge per estergit (pochoir, en francès; stencil, en anglès), que consisteix en estampar dibuixos, lletres o nombres sobre una superfície fent passar pintura, tinta o pigment, amb un instrument adequat, a través dels talls efectuats amb reserves o plantilles confeccionats amb diversos materials.

És als Estats Units on la serigrafia comença a relacionar-se de manera evident amb la pràctica artística. Les primeres serigrafies artístiques que es coneixen estan firmades per Guy Maccoy i estan datades en 1932. A finals de la dècada de 1930 comença a plantejar-se la necessitat de diferenciar les aplicacions de la tècnica amb usos comercials, ornamentals, publicitaris o amb un simple caràcter de reproducció; i aquest ús de la tècnica començava a fer els artistes al actuar directament sobre la pantalla, mitjà i suport a la vegada per a la creació original. Però, la serigrafia artística no es va separar de la comercial conceptualment fins a 1940 quan Carl Zigrosser va encunyar el nom definitiu de “serigrafia” per al producte artístic per a distingir-lo del producte industrial. Es va recórrer a l'etimologia combinant els vocables grecs serikos (seda) i graphos (escriure, dibuixar).

Durant les primeres dècades del s. XX la serigrafia va rebre un

fort impuls als Estats Units, atenent a la creixent demanda de senyals, etiquetes i cartells publicitaris. A Europa s'inicia en els anys quaranta, quan finalitza la segona Guerra Mundial. Les zones més permeables a aquest procés seran la República Federal Alemanya i França, on la serigrafia arribarà a un desenvolupament creatiu significant arribant a ser considerada com a mitjà d'expressió legítim i una disciplina artística en tota regla.

Així en la dècada de 1950, l'alemany Lutz Domberger oferirà el seu taller d'impressió a Stuttgart a una sèrie d'artistes vinculats fonamentalment al Op Art, entre ells, els més destacats, Josef Albers i Victor Vasarely. Allí varen crear serigrafies que seran presentades en galeries de tot el món, serigrafies que aprofitaven la tècnica com a vehicle apropiat, ideal per a l'estampació de perfils geomètrics i vores dures.

És habitual l'ús de la serigrafia per aconseguir acabats pictòrics. Un dels protagonistes va ser Alain Jacquet, qui es va encabotar en eliminar les fronteres entre la pintura i l'art gràfic imprimint en serigrafia sobre llenç en xicotetes tirades.

La popularització de la serigrafia en els cinquanta es troba en l'eclosió creativa en els anys 1960, quan gran quantitat d'artistes descobreixen la serigrafia, en especial aquells moviments figuratius vinculats amb el Pop Art i el realisme social. En aquest sentit, suposarà una legitimació el fet que Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Robert Rauschenberg realitzaren gran part de les seues pintures i una extensa obra gràfica utilitzant la serigrafia, una legitimació doble si pensem que és en aquest moment quan la serigrafia és acceptada sense reserves per les galeries o els col·leccionistes. La serigrafia es va convertir en el mitjà d'expressió gràfica preferit per l'art de la dècada dels anys seixanta.

77



Fig 60. Andy Warhol estampant, 1960

Aquesta tècnica va permetre als artistes de l'abstracció geomètrica compondre les seues obres seriadades sense variacions en la modulació del color o posar en pràctica la codificació de les seues teories sobre el color a través d'una tècnica que confirmava i ampliava la il·lusió cromàtica; encara que també hauríem de referir-se a eixes altres aplicacions gràfiques que en els anys 50 i 60 permetien l'obtenció d'efectes òptics a través de les qualitats plàstiques i la interacció de les tintes, els colors i les relacions espacials en la confrontació de les formes, des de la psicodèlia fins a les obres de Frank Stella. Pot ser el cas més clar siga el de Josef Albers, qui des de 1962 va aprofitar la serigrafia en les seues investigacions sobre el camp cromàtic i la interacció constructiva del color, configurant un estàndard per a la serigrafia i la pintura en si, unes notes i unes experiències cromàtiques que seran reunides al seu llibre *la interacció del color*, de 1963.

Anomenar, també, els treballs serigràfics del suís Max Bill, a partir de composicions constructives de superfícies sensibles, traçades amb la precisió d'una tècnica depurada; i d'altres molts artistes que deriven de l'art concret al Op Art, seguint el rastre del cànon compositiu de Vasarely, en estampacions de cromatisme intens, transicions òptiques i vibracions superficials, efectes de llum i espacials.

A finals de 1971 es va inaugurar al museu de Philadelphia l'exposició *Silk Screen: History of a Medium*, la major exposició que s'havia realitzat sobre serigrafia fins a la data i que va estar comissariada per Carl Zigrosser.

A l'estat espanyol la serigrafia s'introdueix a principis del segle XX mitjançant artistes com Eusebio Sempere o Abel Martín i molts altres, encara hui en dia, anònims, que varen exiliar-se o realitzar estances a l'estranger on varen aprendre la tècnica.

5.3.2. Procés tècnic

Materials utilitzats:

Pantalles de serigrafia de 72 i 120 fils de diversos tamanyes.

Emulsió fotopolímera WR/ mixta.

Emulsionador.

Recuperador de pantalla.

Espàtules.

Raspall.

Draps.

Eliminador d'imatge fantasma.

Tintes: Seder print, Seder lac i Speedball per a paper i tèxtil.

Retardant de tintes.

Rasquetes de diversos tamanys

Acetats de 100x70cm.

Paper polièster 100x70cm.

Paper Freelif Vellum white 320g 100x70cm.

Paper Oikos 300g 100x70cm.

El fotolit. El fotolit és un dels elements més importants que cal tenir en compte en tècniques que requereixen processos fotomecànics com ara la serigrafia. El fotolit no és més que una imatge opaca impresa o dibuixada sobre un suport transparent o translúcid.

El fotolit és l'original que hem de posar en contacte amb la superfície de la matriu que volem realitzar (en el cas de serigrafia, l'emulsió) i per tant, la qualitat de la impressió depèn d'aquest element. Una vegada en contacte, hi apliquem llum per a insolar la pantalla; per això el fotolit ha de ser prou opac a fi d'evitar el pas de la llum a través de la imatge que conté. Les altres zones han de ser translúcides a fi de deixar passar la llum a través seu. Un fotolit que no siga prou opac en les parts negres dificulta tot el procés d'insolació i de revelatge de la matriu, ja que correm el risc que la llum es filtre en zones que no interessin. Així mateix, si el suport del fotolit és poc translúcid, deixarà passar poca llum en certes zones.

79

Els fotolits es poden fer de diverses maneres. En els treballs que mostraré a continuació n'hi ha que s'han obtingut per filmació (la filmació és el sistema òptim que dona uns resultats més precisos), en d'altres la imatge s'ha plasmat amb tinta o retolador sobre paper vegetal, polièster o acetat i, en tercer lloc, hi ha els fotolits en què la imatge s'ha imprès sobre polièster mat amb impressores làser (aquest és el mètode més poc adequat perquè el resultat és menys precís i menys opac, factors que influeixen sobre la matriu).

La pantalla. Sempre hem de tenir en compte el tipus de suport que estamparem a fi de fer una imatge o un fotolit que s'hi adequi. Per exemple: les línies molt fines poden donar problemes en tèxtil; i superfícies de color molt extenses poden donar problemes en paper si no treballem en una taula amb sistema d'aspiració. La quantitat de fils d'una pantalla ens obliga a treballar amb fotolits amb un punt de trama més menut o més gran; com més fils, més menut pot ser el punt de la trama i, per tant, més detall. Si la trama no és adequada als fils, la imatge queda reinterpretada i per tant, perdem definició.

Emulsionar. Per a una insolació correcta és imprescindible cobrir la pantalla amb una capa fina i uniforme d'emulsió. També hem

d'assegurar-nos que la pantalla estiga ben eixuta, sense pols ni greix.

Pas 1. Escollim un emulsionant o rasora de la mida adequada a la pantalla que volem usar (sempre ha de ser uns quants centímetres més menut que la pantalla).

Pas 2. Remenem l'emulsió i n'aboquem una bona quantitat a l'emulsionant.

Pas 3. Posem la pantalla en posició vertical i col·loquem l'emulsionant en contacte amb l'extrem inferior de la pantalla. Una vegada col·locat, pressionem lleugerament i inclinem l'emulsionant fins que l'emulsió toque la pantalla. La mateixa eina ens indica l'angle de col·locació.

Pas 4. Quan l'emulsió toca la malla de la pantalla estem preparats per a emulsionar. Pressionem l'emulsionant i l'anem pujant al llarg de la malla tractant de mantenir sempre la mateixa inclinació i velocitat (no és convenient córrer però tampoc anar massa lent).

Pas 5. Quan arribem a la part superior de la malla, sense sobrepassar-la, girem l'emulsionant cap a nosaltres (mirant cap amunt) fins que deixi d'abocar emulsió i ja podem recollir el material sobrant.

Pas 6. Si han quedat zones de la pantalla sense emulsió, com les vores laterals, podem emulsionar aquestes zones amb un l'emulsionant menut. Aquest pas evita l'ús excessiu de cintes adhesives.

Pas 7. És imprescindible que l'emulsió siga una capa fina i uniforme. Les restes, podem eliminar-les amb una espàtula.

Pas 8. Ajudant-nos amb una espàtula, tornem les restes de l'emulsió al pot.

Pas 9. Deixem assecar la pantalla en un lloc sec i fosc o en un assecador. Una vegada seca, està llesta per a insolar.

* L'emulsionant o rasora ha d'estar sempre net. Si no ho està, pot provocar l'aparició de línies en l'emulsió o diferències de gruixos.

* L'emulsió és un material fotosensible i reactiu a la llum. El moment de més sensibilitat és quan l'emulsió està seca. Durant el procés d'emulsió podem treballar amb poca llum; però tot i així, hem de protegir l'emulsió tant com puguem de la llum tancant el pot, recuperant l'emulsió sobrant i netejant els estris en el temps més curt possible.

Insolar. La imatge que volem estampar no pot quedar arran del marge del marc de la pantalla, perquè cal deixar espai per a dipositar la tinta a fi de treballar amb comoditat i, a més, podem tenir problemes a l'hora d'estampar perquè la pressió no es pot aplicar de manera homogènia per l'excés de tensió prop del marc. Un espai entre 8 i 10 cm en tot el perímetre del marc és la distància ideal.



Fig 61. Insolant als tallers de serigrafia de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València



Fig 62. Netejant la pantalla després d'insolar als tallers de serigrafia de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València

Preparar la tinta. Abans d'estampar hem d'adequar la densitat de la tinta a la classe de suport que volem estampar. La tinta, que ha de tenir una viscositat semblant a la de la mel, cal ajustar-la al tipus d'imatge i de pantalla, a les condicions ambientals i, en alguns casos, al resultat buscat. Una tinta molt espessa cobreix més però s'assecarà abans a la pantalla i, en conseqüència, l'obturarà i perdrà imatge segons anem estampant. Podem fer-la més fluida afegint-hi un líquid fluïdificant i, a fi de retardar-ne l'asseccament, un retardant adequat a aquesta tinta.

Registrar. Col·loquem la pantalla de serigrafia a les frontisses (aquestes peces ajuden a fer que la pantalla pugui i baixi sempre en la mateixa posició). Primer hem de planificar la col·locació de la imatge per estampar dins del suport, en aquest cas el paper. Una vegada definida la situació de la imatge, col·loquem uns topalls sobre la taula d'estampació que delimitaran les vores del paper. Les frontisses fan pujar i baixar la pantalla al mateix lloc i els topalls marquen els marges per a estampar sempre al mateix lloc.

El registre es fa en un acetat transparent (o astraló de registre) que hem enganxat amb cinta sobre la taula de treball. S'estampa sobre l'acetat i, com que és transparent, s'encaixa al lloc exacte del paper on volem la imatge.

Col·locar la tinta. Col·loquem la tinta a la part inferior de la pantalla fent una línia grossa i d'una llargària mínima de la mida de la imatge. La rasqueta sempre ha de ser 1 o 2 cm més ampla que la mida de la imatge que volem estampar. Es recomanable treballar amb més quantitat de tinta de la necessària i, una vegada acabada l'edició, tornar a l'envàs la que ha sobrat.

Cobrir/carregar. Elevem la pantalla lleugerament per evitar que toque el suport i, amb un angle de 45° cap amunt, desplaçem tot el bloc de tinta fent-hi una lleugera pressió. És recomanable carregar únicament una vegada de manera uniforme per cada vegada que estampem. Carregar més sobrecarregarà la imatge de tinta i farà que perdi definició.

Estampar. Quan estampem, el que fem és transferir la tinta carregada. Sempre s'estampa de la part superior a la inferior, cap a nosaltres. Baixem la pantalla, col·loquem la rasqueta en posició de 45° cap a nosaltres, pressionem, notem el contacte de la malla amb el suport que estampem i desplaçem la rasqueta amb el mateix angle i pressió constant cap a nosaltres.

Cobrir-estampar. Continuar el procés. Una vegada feta la primera estampació, tan sols hem de continuar una dinàmica d'estampar que sigui constant. Carreguem, estampem i així consecutivament. Cada vegada que carreguem, movem tot el bloc de tinta; i cada vegada que estampem, hem d'eleva la pantalla i cobrir-la tan prompte com puguem perquè la tinta no s'asseque. Una vegada coberta la pantalla, ja està preparada per a baixar i estampar una nova imatge.



Fig 63. Estampant a l'estudi

Netejar. Una vegada acabada l'edició, recollim la tinta sobrant a fi de reaprofitar-la en un altre moment. Encara que no vulguem tornar a estampar la mateixa imatge, netegem la pantalla abans que la tinta s'asseque. Si s'assequen les zones obertes de la pantalla, no sols no podrem tornar a estampar aquesta imatge, sinó que afectarà futures imatges que posem a la pantalla.

Recuperar la pantalla. Recuperar la pantalla és un dels passos més importants i necessaris amb vista a economitjar la tasca. Els recuperadors de serigrafia són productes químics que contenen components decapants (en alguns casos derivats de clors) que eliminen l'emulsió de la pantalla a fi de poder tornar a usar-la més vegades.

Pas 1. Feu la mescla del líquid decapant. Per a recuperar l'emulsió de forma manual, el més usual és usar recuperadors concentrats que han de mesclar-se proporcionalment amb aigua. Normalment es pot trobar en el mercat de dues formes: en pols i en líquid. La mescla s'ha d'efectuar seguint les instruccions del fabricant. Com que són productes molt corrosius, s'han de manipular amb la màxima precaució. Barregem en un recipient aigua i producte decapant; ho remenem fins a aconseguir una bona mescla.

* Si el recuperador fa temps que no s'usa, és recomanable sacsejar l'envàs abans d'usar-lo.

Pas 2. Apliquem el recuperador per tota la pantalla amb un raspall especial o amb una esponja perquè penetre per tots els fils. És molt important aplicar el producte per tota la superfície i per les dues cares.

Pas 3. Deixem que el recuperador actue. Tots els recuperadors necessiten un cert temps d'acció sobre l'emulsió. És molt important respectar els temps d'acció indicats. Podem aplicar més d'una vegada el recuperador per les dues cares de la pantalla, però mai aigua fins que no s'haja desfet tota l'emulsió.

* No deixeu que el recuperador s'asseque a la pantalla.

Pas 4. Una vegada la imatge s'ha desfet per complet, hi apliquem aigua a pressió. Si el procés s'ha fet correctament, l'emulsió es desfarà sense cap problema amb aigua (és recomanable usar una pistola d'aigua a pressió de jardineria). En les pantalles que han estat sobreexposades o en què l'emulsió està molt endurida, el procés de recuperació pot costar més.

Si veiem que la pantalla no ha quedat prou neta, podem usar eliminador d'imatge fantasma, seguint sempre les normes d'ús del fabricant i respectant les mesures de prevenció indicades, ja que aquests materials són molt tòxics.

5.2. FITXES TÈCNIQUES





Red composition

València, 2015

Serigrafia sobre paper

100x70cm





**Deformacions
i formacions**

València, 2014
Serigrafia sobre paper
70x50cm



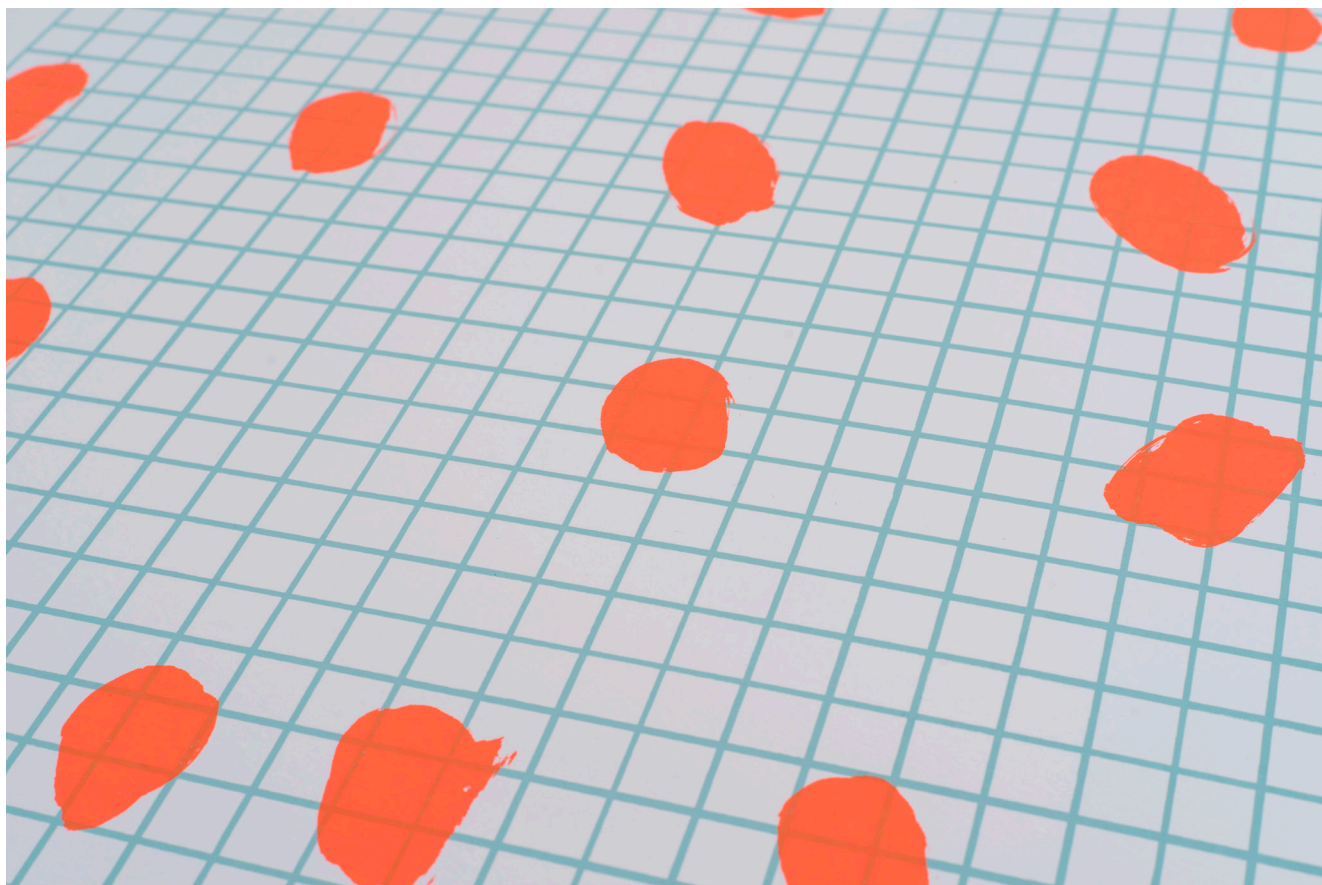
Geometries sobre verd

València, 2014

Serigrafia sobre paper

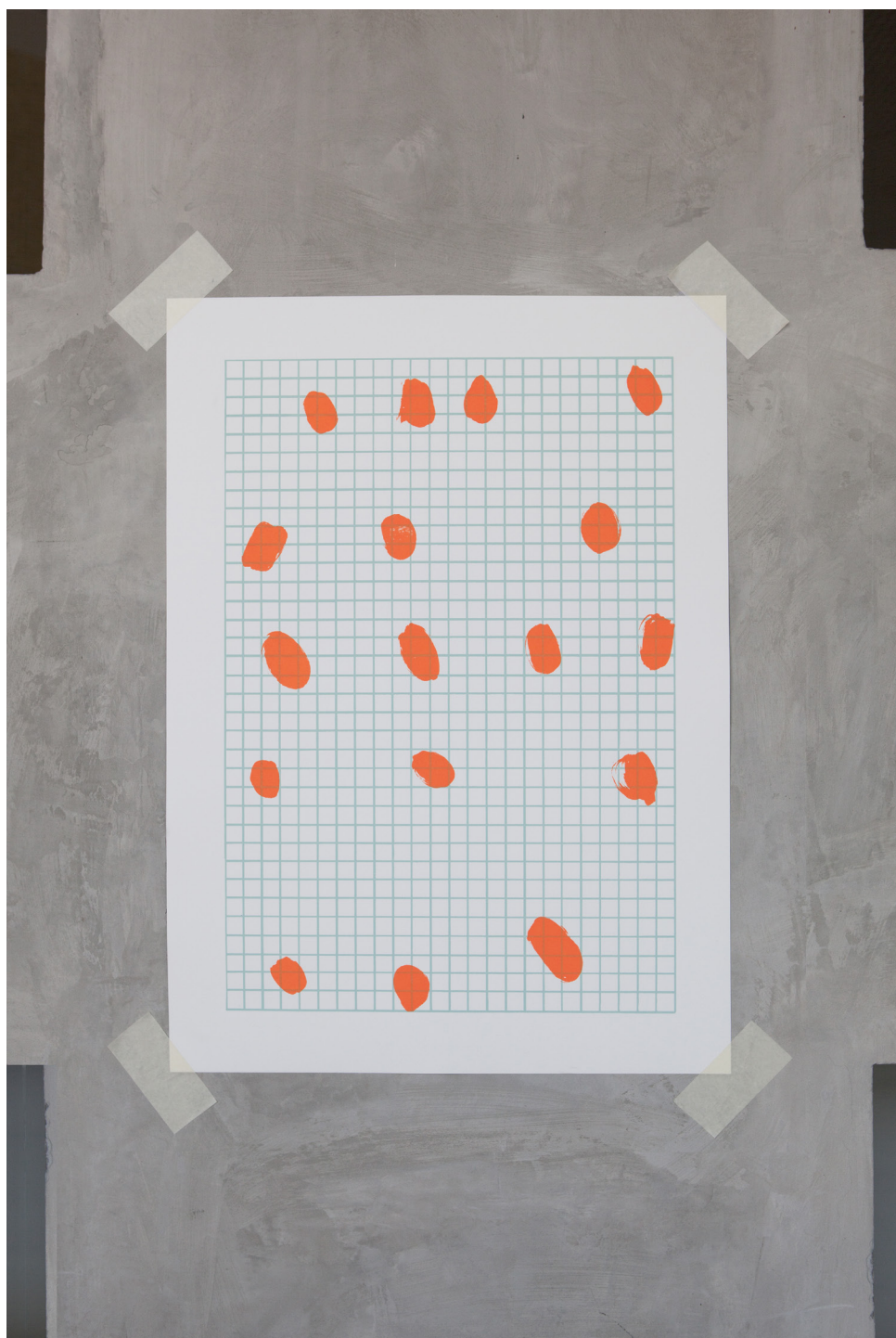
100x70cm





Reticula I

València, 2014
Serigrafia sobre paper
70x50cm



XQ

València, 2015

Serigrafia sobre paper

70x50cm c/u









Repetitions borrosses
València, 2014
Serigrafia sobre paper
70x50cm







Bau
València, 2015
Serigrafia sobre paper
70x50cm

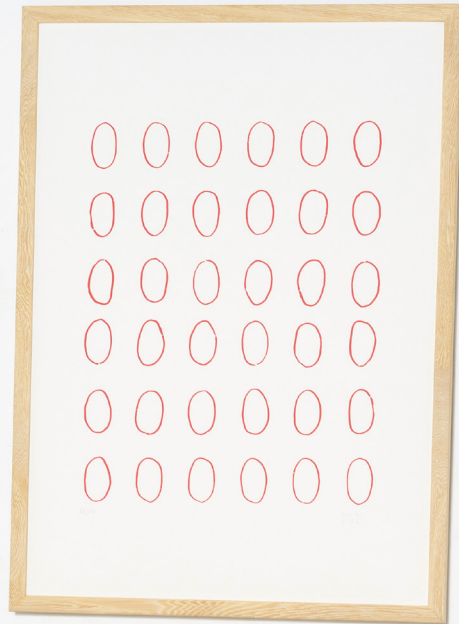


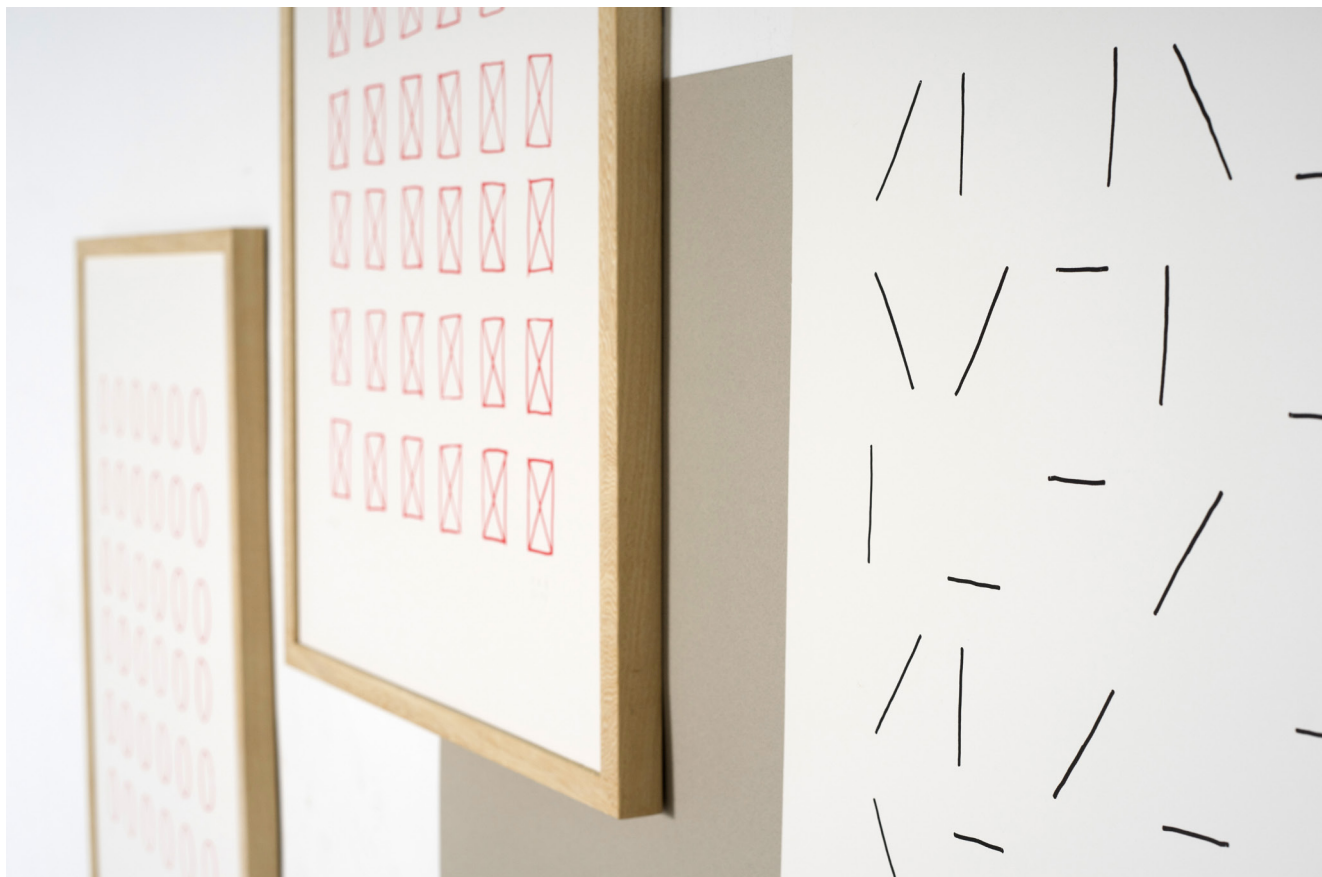


Repetitions

València, 2014

Serigrafia sobre paper
70x50cm





Repetició #3

València, 2014

Serigrafia sobre paper

70x50cm



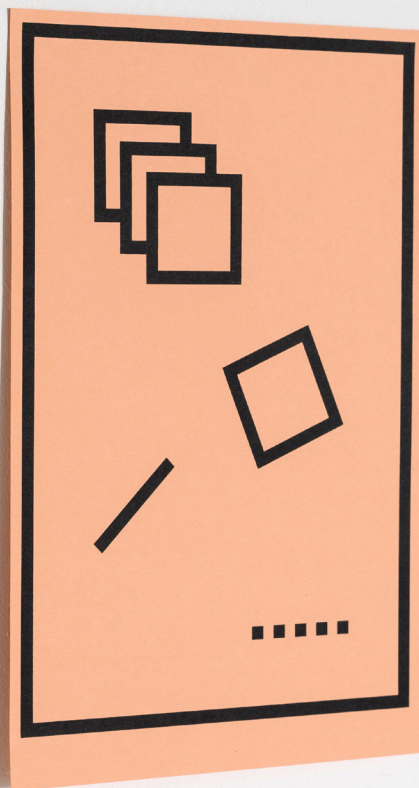
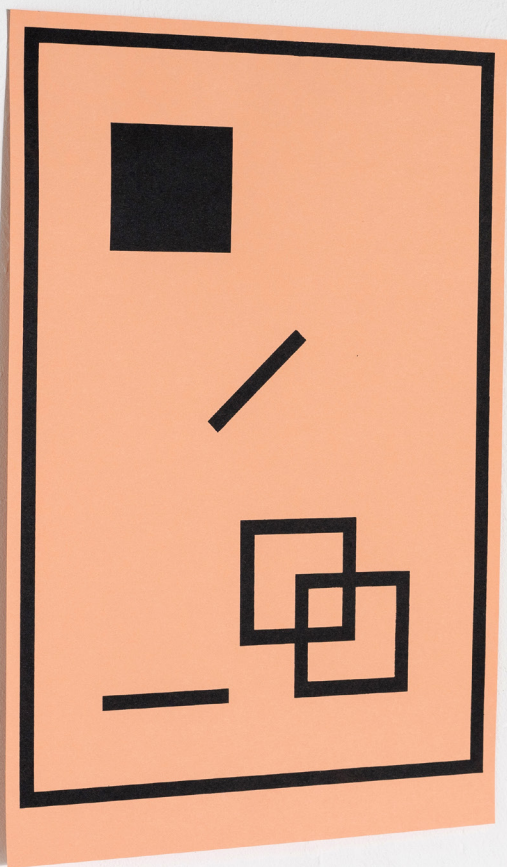


Geometries sobre salmó

València, 2014

Serigrafia sobre paper

48,5×31,5cm



Pink composition

València, 2014

Serigrafia sobre paper

70x50cm





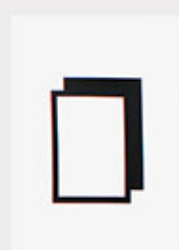
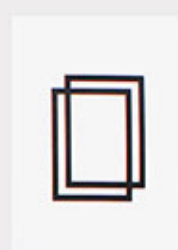
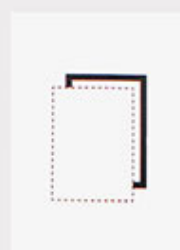
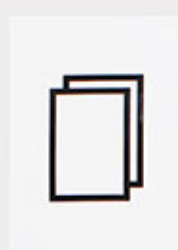
Prototips

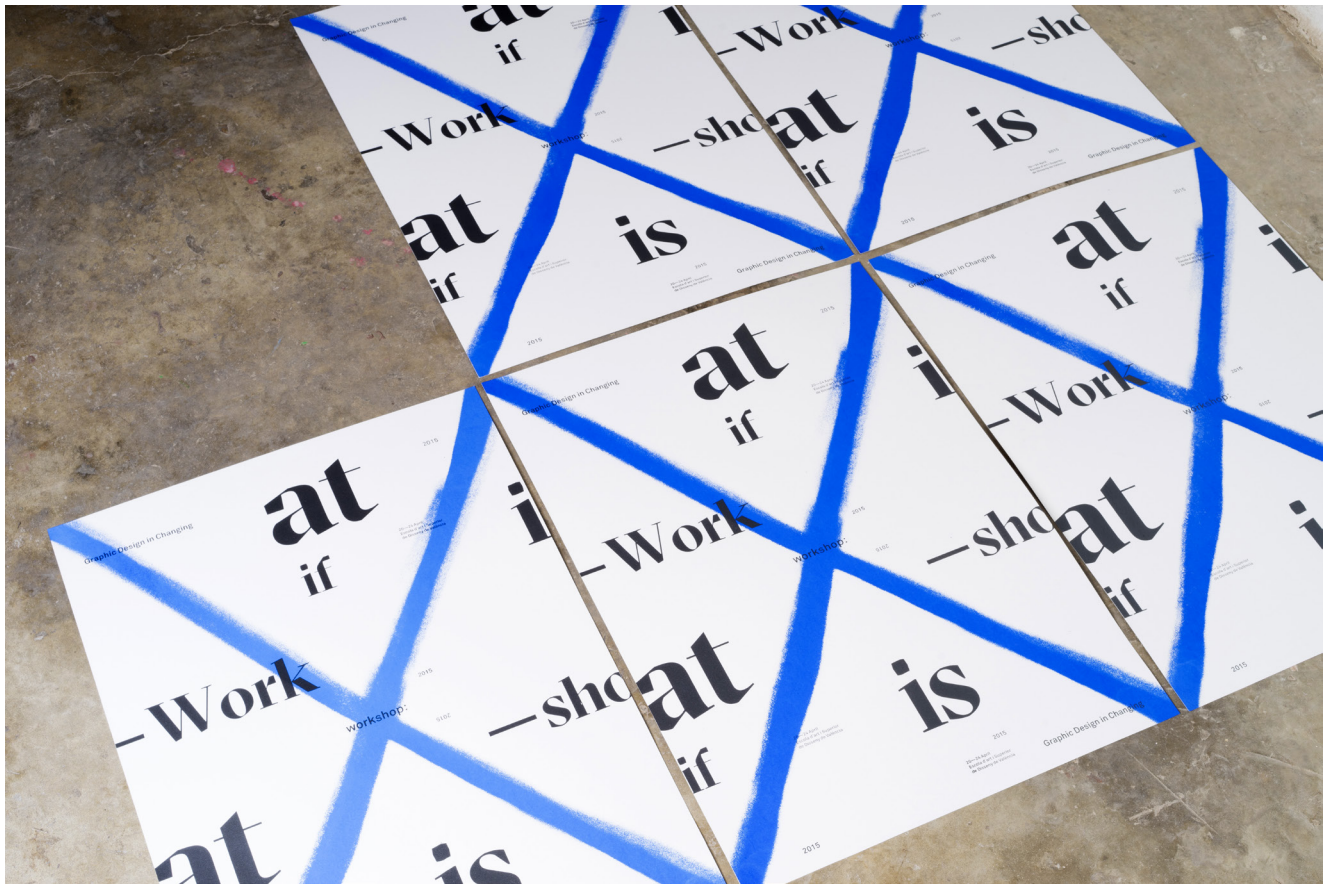
València, 2015

Serigrafia sobre paper

64x46cm c/u

Pau Orts + Lanevera ediciones





Cartell

València, 2015

Serigrafia sobre paper

69x49cm

Pau Orts + Dioni Sánchez





Lona

València, 2015
Serigrafia sobre tela

Pau Orts + Jussi Folch



Coixí

València, 2015

Serigrafia sobre tela

Pau Orts + Jussi Folch











Treballs
València, 2014



Treballs
València, 2014



6. Conclusions

CONCLUSIONS

Amb la realització d'aquest Treball Final de Màster teòric-pràctic s'han pogut consolidar, organitzar i clarificar diferents aspectes indispensables per a la construcció d'aquesta proposta d'obra gràfica personal inèdita i, també, reflexionar i desenvolupar un discurs i un llenguatge artístic. S'ha posicionat un llenguatge abstracte-geomètric, minimalista, basat en la síntesi del color i la forma i un discurs col·laboratiu, que deixa de costat l'art individualista i subjectiu. Tot açò s'ha fet mitjançant una investigació teòrica, pràctica, metodològica i tècnica que intenta donar resposta a les preguntes: què es fa?, com?, i per què?

Ha estat molt interessant veure com la investigació teòrica i pràctica anaven complementant-se, impulsant-se i desenvolupant-se paral·lelament, ja que fins ara mai havia reflexionat tan detalladament sobre els diferents elements i conceptes amb els quals es treballa ni havia parat tanta atenció als referents o propostes relacionades amb la mateixa línia de treball.

L'arrel d'aquest TFM està situada al Màster en Producció Artística, ja que ha estat gràcies als seus professors, companys i assignatures on han començat a néixer i a gestar-se les idees, arran de tots els coneixements absorbits a les classes, pràctiques, exercicis o lectures proposades. El màster ens ha oferit una base on cadascú ha anat construint i, també, la possibilitat de conèixer i compartir idees amb companyes i companys amb diferents projectes artístics.

A Prototips Mínims no s'aspira a desenvolupar extensament una idea o concepte en concret, sinó donar algunes pinzellades acotades sobre aquells elements clau que caracteritzen la pràctica artística. Ja que, s'ha de recalcar, la importància d'aquest projecte resta en el treball pràctic com a comprovació de l'estudi teòric i la posada en pràctica de les idees i referents. Aquest TFM és, com els treballs que es presenten, un prototip; a partir d'ara, una vegada posicionats, es continuarà investigant i ampliant coneixements per tal de seguir treballant.

Altre aspecte sobre el qual s'ha reflexionat, experimentat i evolucionat és la tècnica. En els treballs que es presenten s'ha utilitzat la serigrafia sobre paper, ja que, com hem dit anteriorment, s'ha considerat una tècnica idònia per als exercicis de forma i color gràcies al seu caràcter pla, uniforme i repetitiu, però es pretén seguir treballant amb altres mitjans. Per exemple, ara mateix s'ha

començat un projecte on la tècnica utilitzada és la pintura sintètica sobre fusta.

La decisió de fer servir un llenguatge plàstic objectiu, regit per l'ús de les formes geomètriques bàsiques, clares, planes i mecàniques, ha estat directament relacionada en la cerca d'un art universal que deixa de costat la subjectivitat, l'individualisme i el simbolisme.

Un dels punts claus de la investigació és el concepte de prototip i, encara que al projecte sols es mostren tres exemples de col·laboració, es vol seguir reforçant i desenvolupant aquesta idea mitjançant la realització de més projectes col·laboratius.

En aquest TFM s'ha configurat el cicle d'un treball artístic: des de la investigació teòrica, formal i tècnica, passant per la reflexió i esbossos, fins a la materialització d'aquest i ubicació a un espai expositiu. El treball Prototips de la forma 1+ Prototips de dos colors es va exposar a la mostra PAM15, que es va portar a terme a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, i va resultar seleccionat juntament amb els treballs d'altres companys del Màster en Producció Artística. Aquesta selecció implica que les deu persones escollides participaran en una exposició col·lectiva al Centre del Carme en 2016. A partir de la mostra de PAM15 també va sorgir una proposta expositiva amb altres dues companyes a l'estudi d'interiorisme ONEstudio que s'inaugurarà el 18 de juny de 2014. Allí es podran veure en directe alguns dels treballs que es presenten a aquest projecte.

L'avaluació final és positiva, ja que s'han complert els objectius proposats a l'inici de la investigació i s'han anat resolent altres qüestions que anaven sorgint al llarg del procés de realització del treball.

Concloure recalcant que aquest treball ha estat el final d'una etapa, però també ha obert les portes a d'altres per a seguir treballant, explorant i evolucionant.

7. Índex de figures

Fig 1. Adolf Hölzel, Komposition in Rot I, 1905	Pàg. 26
Fig 2. Diagrama de Barr. MoMA, 1936	Pàg. 27
Fig 3. Kasimir Malevich. Black Square, 1915, oli sobre llenç, 153,6x151,5cm	Pàg. 28
Fig 4. Kasimir Malevich. Supremus, 1916-17	Pàg. 28
Fig 5. Vladimir Tatlin, Monument a la III Internacional, 1919	Pàg. 29
Fig 6. Piet Mondrian. Composició amb blau i roig, 1929. Oli sobre tela, 40,3x32,1cm	Pàg. 31
Fig 7. Oskar Schlemmer. Cartell Triadisches Ballett, 1922	Pàg. 32
Fig 8. Johannes Itten. Barres i Superfícies, 1955, 100x72cm	Pàg. 32
Fig 9. Ida Kerkovius. Tèxtil, 1923	Pàg. 33
Fig 10. Camile Graser. Construcció armònica, 1947-1951, 40x75cm	Pàg. 33
Fig 11. Edifici de la Bauhaus a Dessau, 1926	Pàg. 34
Fig 12. Horari del curs preparatori en el semestre d'estiu de 1924. El pla registra l'aprenentatge de taller amb Albers i Moholy-Nagy com a les parts més extenses del curs preparatori, mentre que els cursos de Klee i Kandinsky sols inclouen tres hores setmanals. El curs preparatori inclou també dibuix de nu, matemàtiques, física, conferències i, temporalment, dibuix tècnic com a preliminar per a la formació arquitectònica	Pàg. 35
Fig. 13. Josef Albers al seu taller a Dessau, assegut al nou model de silló de tubs d'acer de Marcel Breuer. A la pared penja un quadre en vidre realitzat per ell mateix en 1927	Pàg. 36
Fig 14. Josef Albers fent classe als seus alumnes al BMC	Pàg. 37
Fig 15. Josef Albers. Estudi per a Homenatge al quadrat, 1955, 81x81cm	Pàg. 38
Fig 16. Josef Albers. Estudi per a Homenatge al quadrat, 1965, 81x81cm	Pàg. 38
Fig 17. Max Bill. 1935-1938, 31,5x30,4cm	Pàg. 38
Fig 18. Max Bill. Trilogia, 1957, 67,5x93,5cm c/u	Pàg. 34
Fig 19. Manifest Art Concret. 1930, París.	Pàg. 39
Fig 20. New Bauhaus a la South Prairie Avenue, Chicago. Fotografia de Lazlo Moholy-Nagy, 1938	Pàg. 40
Fig 21. Barnett Newman. Vir heroicus sublimis, MoMA	Pàg. 42
Fig 22. Kenneth Noland. Twin Planes, 1969	Pàg. 43
Fig 23. Donald Judd. Sense títol, 1973	Pàg. 44

Fig 24. Hartmut Böhm. Untitled, 1972, Silkscreen on paper, 50x50cm	Pàg. 45
Fig 25. Otto Piene, oli i fum sobre tela, 151x151, 1962-1963	Pàg. 45
Fig 26. Victor Vasarely, Zebra, 1938	Pàg. 46
Fig 27. Bridget Riley	Pàg. 47
Fig 28. Bridget Riley. Blaze 1, 1962, 109x109cm	Pàg. 47
Fig 29. Jeremy Moon. Fountain, 1967, 88,6x102,4cm	Pàg. 48
Fig 30. Joseph Beuys, Sigmar Polke i Blinky Palermo a la Kunstakademie Düsseldorf, 1965	Pàg. 49
Fig 31. Blinky Palermo. Untitled,	Pàg. 49
Fig 32. Blinky Palermo, Window I	Pàg. 50
Fig 33. Blinky Palermo, Window I	Pàg. 50
Fig 34. Manifestació d'Oliver Mosset, Niele Toroni, Michel Parmentier i Daniel Buren. Museu d'arts decoratives de París, juny 1967	Pàg. 52
Fig 35. Manifestació d'Oliver Mosset, Niele Toroni, Michel Parmentier i Daniel Buren. Museu d'arts decoratives de París, juny 1967	Pàg. 52
Fig 36. John Armleder. Galeria Susanna Kulli, 1983	Pàg. 53
Fig 37. John Armleder. Galeria Susanna Kulli, 1983	Pàg. 53
Fig 38. Ian Brn. 1-6 glass mirror piece, 1967, 630x43x4,5cm c/u	Pàg. 54
Fig 39. Shusaku Arakawa. Quadre del matí, retrat d'una civilització, 1969,120x184cm	Pàg. 54
Fig 40. Almir da Silva Mavigner. 2 quadrats, 1967, 100x100cm	Pàg. 55
Fig 41. Almir da Silva Mavigner. Untitled 1961, 25x25cm	Pàg. 55
Fig 42. Sophie Smallhorn. Buckingham Gate, 2013	Pàg. 56
Fig 43. Sophie Smallhorn. Colour wheel, 2011, Silkscreen, 84x84cm	Pàg. 56
Fig 44. Sophie Smallhorn. Untitled, Silkscreen, 2013	Pàg. 56
Fig 45. Antonio González. A2 Works, 59,4x42cm, 2015	Pàg. 57
Fig 46. Antonio González. A3 Work 108, 42x29,7cm, 2014	Pàg. 58
Fig 47. Sophie Smallhorn. Colour wheel, 2011, Silkscreen, 84x84cm	Pàg. 58
Fig 48. Pau Orts Ros. De Forats, fotografia digital, 2012	Pàg. 63

Fig 49. Andreas Slominski ,Kniebank auf Tomaten, 1987 Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst in der Hamburger Kunsthalle, 2012	Pàg. 63
Fig 50-53. Pau Orts Ros. Quaderns d'esbossos realitzats a l'assignatura Disseny i Creació, Màster en Producció Artística, 2014	Pàg. 64
Fig 54. Pau Orts Ros. Proves de color, serigrafia, 2014	Pàg. 66
Fig 55-56. Pau Orts Ros. Quaderns de treball, 2014	Pàg. 67
Fig 57. Esquema de desviacions en temperatura	Pàg. 69
Fig 58. Ad Reinhardt. Esbossos dels Black Paintings, 1963	Pàg. 73
Fig 59. Ad Reinhardt. Black Paintings, 1963	Pàg. 73
Fig 60. Andy Warhol estampant, 1960	Pàg. 75
Fig 61. Insolant als tallers de serigrafia de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València	Pàg. 79
Fig 62. Netejant la pantalla després d'insolar als tallers de serigrafia de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València.	Pàg. 79
Fig 63. Estampant a l'estudi	Pàg. 81

8. Bibliografia

CATÀLEGS

MINIMAL ART. Fundación Juan March, Madrid, enero – marzo 1981. Fundación Juan March, Madrid, 1981.

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. Fundación Juan March, Madrid, mayo – septiembre 2007. Fundación Juan March, Madrid, 2007.

MAXImin, TENDENCIAS DE MÁXIMA MINIMIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Fundación Juan March, Madrid, febrero – mayo 2008. Fundación Juan March, Daimler Art Collection, Madrid, 2008.

IMI KNOEBEL, Retrospectiva 1968-1996, IVAM Centro Julio González, València, 2008.

MINIMALISMOS, UN SIGLO DE LOS TIEMPOS. Anatxu Zabalbeascoa, Javier Rodríguez Marcos, Tom Johnson, 11 julio - 8 octubre 2001. Aldeasa y Museo Reina Sofía, Madrid, 2001.

BLINKY PALERMO. Gloria Moure, Ángel González, Anne Rorimer. MACBA / Actar, Barcelona, 2003.

LLIBRES

ALBERS, JOSEF. La interacción del color. Alianza Editorial, Madrid, 2013.

BARR, ALFRED H. La definición del arte moderno. Alianza Editorial, 1989, Madrid.

BARLOW, PAUL. “Clement Greenberg (1909-1994)”, en Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 2006.

DROSTE, MAGDALENA. Bauhaus. Taschen, Köln, 2013.

DÜCHTING, HAJO. Kandisky. Taschen, Köln, 2003.

GUASCH, ANNA MARIA. El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995. Ediciones del Serbal, Cultura Artística, Barcelona, 1997.

GUASCH, ANNA MARIA. El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial, Madrid, 2003.

HOLZHEY, MAGDALENA. Victor Vasarely. Taschen, Köln, 2005.

KANDINSKY. Punto y línea sobre el plano, Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Editorial Labor, s.a, Barcelona, 1993.

KLEE, PAUL. Teoría del arte moderno. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2007.

KRAUSS, ROSALIND E. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Alianza, Madrid, 1996.

LUCIE-SMITH, EDWARD. Movimientos artísticos desde 1945. Ediciones Destino, Barcelona, 1998.

MEHRING, CHRISTINE. Blinky Palermo, Abstraction of an era, Yale University Press New Haven and London, 2008.

NÉRET, GILLES. Malevich. Taschen, Köln, 2003.

RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. ARTE del siglo XX, volumen I, Taschen, Köln, 2006.

SEDLMAYR, HANS. La revolución del arte moderno. Acantilado, Barcelona, 2008.

WICK, RAINER. Pedagogía de la Bauhaus. Alianza Editorial, Madrid, 2012.

ARTICLES

SIMÓN MARCHAN FIZ. “Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno”, revista Arte y Parte, nº 61, Santander, febrero- marzo de 2006, pág. 18-35.

MUSEUS I COL·LECCIONS

Colección DaimlerChrysler:

http://www.sammlung.daimlerchrysler.com/index_g.htm

Josef Albers Museum Quadrat Bottrop:

<http://www.quadratbottrop.de/start/startalbers0.html>

Haus für konstruktive und konkrete Kunst:

<http://www.hauskonstruktiv.ch/>

WEBS

Beyond Geometry, Los Angeles County Museum:

<http://www.lacma.org/beyondgeometry>

Singular Forms (sometimes repeated), Guggenheim Museum:

http://www.guggenheim.org/exhibitions/singular_forms/flash.html

Minimalism and Beyond, The Pulitzer Foundation:

http://minimalism.pulitzerarts.org/index_2.html

Nichts / Nothing, Schirn Kunsthalle:

http://www.schirnkunsthalle.de/index.php?do=exhibitions_detail&id=68&lang=en

Personal Structures, Museum Ludwig:

http://www.ludwigmuseum.org/ausstellung/rueckschau_05/personal_structures_05.html

Anton Stankowski 2006:

<http://www.stankowski06.de>

Vostok Printing Shop Barcelona:

<http://www.vostokshop.eu>

Antonio González:

<http://www.antoniogonzalez.me>

Antonio Ladrillo:

<http://www.antonioladrillo.com>

Sophie Smallhorn:

<http://www.sophiesmallhorn.co.uk>

